الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر – باتنة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الاستعارة الروائية
دراسة في بلاغة السرد

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث
تخصص سرديات

إعداد الطالبة :
وسيمة مزداوت

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الله العشي

لجنة المناقشة:

أ.د. علي خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د. عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د. صالح مفقودة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د. علي منصوري	أستاذ محاضر " أ "	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2011 / 2012

بسم الله الرحمن الرحيم

قال أرسطو:

" إن أعظم شيء هو امتلاك الاستعارة،

فهي علامة العبقرية. لأن القدرة على صنع الاستعارة الجيّدة، تتضمن الانتباه للتشابهات... إن أسلوب الاستعارة هو أعظم أساليب الكلام. وهذا الأسلوب وحده، هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة. "

أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس، تحقيق وترجمة: شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ص 128.

شكر وعرفان

لأن الشكر هو بعض اعتراف بالجميل، فإنني أتقدم بخالص شكري وعميق امتناني إلى الذين كانت حروفهم لآلئ، من ذلك الصنف الذي قال عنه الشاعر:

مِـن النـَـاس من لفظه لؤلؤٌ يبادرُهُ اللقط إذ يُلفَـظُ

وبعضُــهم قوله كالحصَــى يقال فيلغى ولا يحفَـظُ

- أستاذي المشرف " الأستاذ الدكتور: **عبد الله العــشي**"، ينبوع العطاء، ومثال الإنسانية العظيمة والأستاذية النبيلة، وقد سار بأبجديتي إلى الكمال حين حقّق لي حلما غاليا، باقتراحه لموضوع هذا البحث وإشرافه عليه، حرسه الله وزاده علما وشرفا.
- رئيس المشروع الأستاذ الدكتور "**زردومي إسماعيل** " الذي عزز في شخصي الثقة بالنفس، دارسة وباحثة. وعلمني معنى الجدّ والإخلاص والنزاهة، بحرصه وتفانيه في خدمة العلم.
- أستاذي الفاضل:" **سعــادة لعلى**" وفاءً وحبًا لقلب كبير، وأستاذ نبيل، وعقل حصيف، لن تفيه بلاغة الكلمات حقه، وقد رافق البحث منذ خطواته الأولى، فكان يوقد العزم كلّما تقطعت الأسباب.
- السيد المحترم محافظ مكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية لجامعة بسكرة "**قويــدر عبد العظـيم** " على ما قدمه من تسهيلات لهذا البحث، وعلى كل ما يقدمه لطلبة العلم.
- كما أشكر سلفا الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة الموقرين، على ما سوف يتفضلون به من ملاحظات وتصويبات.

♣ **مع خالص الوفاء والاحترام** ♣

التعريف بالموضوع

التعريف بالموضوع

يقول حميد لحمداني: "عندما نتحدث عن بلاغة الرواية، ينبغي أن نجعلها متصلة بميدان أوسع، وهو الأسلوبية بمعناها الوظيفي...الرواية ككُل يمكن النظر إليها، هي نفسها باعتبارها استعارة تمثيلية كبرى... إن الطابع الأسلوبي للرواية يتحدد بزاوية نظر الراوي، مما يكون له أكثر مباشرة على تحديد هوية الرواية."[1]

فالمعاني الاستعارية للرواية لا تتوقف عند تصورٍ قار يجعل اللغة السردية ثبتا محددا. بإخضاع دوالها إلى مدلولات قطعية إخضاعا مباشرا.على الرغم من أنه في وقت ما ارتبطت نظرية الاستعارة بتصور مؤداه أن وظيفة اللغة إنما تقوم في الإعراب عن المعاني المستقلة عنها السابقة عليها. ليتضح بعد ذلك أنه لا قيام للجزئيات بغير اللغة أو بغير الكليات. فاللغة نسق تتوقف فيه المدلولات على طبيعة العلاقات بين الدوال(بين ترابط واستبدال).

والرواية مسبار لحقيقة الواقع، إنها غالبا تقول ما لم يقل. لتكشف النقاب عن عيون جميلة، ولتنتزع أحيانا أقنعة الزيف والخداع. من خلال خاصية التخييل، بوصفها كونًا يمتلكُ حرية تعبير كاملة، بعيدا عن حواجز الوعي، والعوائق النظرية والعملية. وما لم تُصرح به الرواية علنا قد يكون أكثر تعقيدا وغموضا وكشفا للحقيقة مما قيل.

الرواية بوصفها استعارة لم تعد مرتبطة بالخصائص الدلالية أو الشكلية وحدها، بل أصبحت مرتبطة بالعمليات المعرفية التي تركز على التجربة والتفاعل، الذي ينشأ من خلال تشغيل القدرات الذهنية والحسية، ومن خلال استعمال الحس التأويلي.

فكما كان من اللازم إدخال بنيات كبرى لتأويل محتواها الإجمالي، بات من اللازم كذلك التنبه للبنى التداولية الكبرى، حتى يتسنى لنا الحديث عن الوظيفة الإجمالية لها. وحين نتلفظ ـ في الواقع ـ بنص روائي باعتباره كلاّ. فنحن نقوم في الوقت نفسه بفعل لغوي

1 . حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1989، ص 51.

إجمالي أو بفعل لغوي كبير.

ويرى الخولي أن:" إلزام البلاغة حدود الجملة وما شابهها، قد حرمها من أبحاث ضرورية للفن الأدبي، ضرورية لصناع القول من الكتاب والشعراء، ضرورية لجعلها بحثا في الحسن القولي مؤديا ثمرته".[1]

ويوضح ذلك أكثر بقوله: " إننا اليوم نمدّ البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر، ننظر إليها نظرتنا إلى كلّ متماسك، وهيكل متواصل الأجزاء. نقدّر تناسقه وجمال أجزائه وحسن ائتلافه."[2]

والعالم الروائي يملك القدرة على توليد الدلالات المتباينة، ونسخ المعاني المتعدّدة، إنه عالم لا ينفك عن التشظي والتكسُر، لما يميزه من خصائص: التحول، والانتشار والتوسع...

فالبنية النصية الكبرى هي نتاج بنية سوسيو نصية صغرى. إن النص الأدبي ينتج ضمن بنية نصية منتجة (التفاعل النصي) وفي إطار بنية إيديولوجية وثقافية واجتماعية. بهذا التصور تغدو العلاقة بين النص والمجتمع علاقة جدلية حقا. وفق تنظيم لا يستغني عن المطالب الجمالية الخاضعة بالدرجة الأولى لقيم الفن.

والواقع أن درب الوصول إلى قلب الاستعارة الروائية الكبرى، حيث تنبجس كل معانيها ومقاصدها لم يعبّد بعد، مازال شائكا ومبهما. فالساحة النقدية البلاغية تتداول إشارات صريحة للموضوع، إلاّ أنها – للأسف - لم تقدم دراسة كاملة واضحة ومجملة، تؤسس له وتحدد معالمه بدقة.

ولذلك بات أقصى ما أخشاه، هو الخطأ في التقدير. ورغم كون القلم الماثل على هذه الصفحة، لا يتحلى بالبراعة الكافية. كونه قلما قادما، ولكل قادم دهشة - كما يقولون – إلاّ أن ما شجع إقدامي حقّا، هو فرصة الإطلاع على هذا الكم النادر من الدراسات البلاغية والأسلوبية. فهي في الحقيقة تعبير عن سيرورة الدرس الاستعاري عموما، وشقه النثري

---

1. عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المعرفية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص 43 - 432.

2. جميل عبد المجيد، بلاغة النص، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دون طبعة، 1999، ص 05.

بشكل خاص. وأنا أشعر جرّاء هذا، أنني أمام درس عظيم، يستطيع فكّ شفرات العديد من الإشكالات المطروحة في حقل البلاغة السردية، لو يكون بمقدوري أن أدركه حقّ الإدراك، ذلك أن: " التمييز بين النور والظلمة سَهلٌ إجمالاً. مع أنه لا أحد يستطيع أن يرسم الخط الفاصل بين الليل والنهار. " [1] - على حدّ تعبير بروك.

ورغم ذلك فلن أتوانى عن المجازفة بالقول. لأن الاستعارة الروائية، لا يمكن حصرها في الحدود الضيّقة للمعنى الواحد، الذي لا يأتيه الباطل من خلفه ومن بين يديه. وبذلك سيحاول البحث الإجابة على مجموعة من الإشكاليات.

إشكاليات البحث:

1. **ما يتعلق بالجنس الروائي:**

- ما مدى اشتغال التشخيص الاستعاري كظاهرة بلاغية في التشكيل الروائي، وما علاقة التنوع الاستعاري بالتعدد اللغوي وثنائية: (إظهار المخفي / إخفاء الظاهر)؟

2. **ما يتعلق بالتركيب والتأليف:**

- هل تنهض كل الاستعارات الروائية على نظام واحد، يقضي بتراتبيته وتوزعه على مستويات ودرجات؟ أم أنها مجموعة من الأنظمة والترتيبات المتباينة حسب موضوع كل رواية وإستراتيجية كاتبها؟

3. **ما يتعلق بالمنهج :**

- ما هو المستوى الذي ينبغي للدارس المهتم أن يركز عليه في دراسة الاستعارة الروائية. هل هو مستوى التراكم الجملي، أم مستوى العلاقات بين هذه الجمل، أم مستوى الدلالة التي تنشأ عن هذه العلاقات؟

4. **أسباب ودوافع اختيار الموضوع:**

- أولها وأهمها: ما يُلاحظ من ندرة التطبيق الإجرائي لظاهرة الاستعارة الروائية، على المستوى الأكاديمي الجامعي بصفة خاصة، وفي حقول النقد البلاغي بصفة

1 . فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، دون طبعة، 2005، ص 67 .

عامة. فسأحاول لذلك، تسليط شيء من النور على بعض زوايا الظاهرة وتجلياتها. بإسقاطها على مجموعة من الأعمال الروائية الجزائرية. نظرا لما تشهده الرواية الجزائرية من تطورات جديرة بالتقصي. وحرصا مني على إجلاء هوية الرواية الجزائرية أكثر.

- محاولة تجاوز العرض النظري البحت، للآراء النقدية. من خلال البحث عن بديل موضوعي، يتمثل في استثمار الرؤى النظرية تطبيقيا، بدل الاكتفاء بسرد التنظير السطحي في صفاته الجزئية. على اعتبار الرواية نظرة فلسفية عميقة، تحتاج إلى تأمل متعالٍ وراجح.
- الرغبة في الإطلالة على عوالم معرفية غير مألوفة في بيئتنا النقدية. فالأصل عندنا هو بلاغة الشعر. أمّا النثر السردي على وجه خاص، فلا يكاد يُهتم بقيمه الشعرية ومظاهره البلاغية المثيرة.

منهج البحث:

بالنسبة لمنهجية هذا البحث، فقد ارتأيت المزاوجة بين التنظير والتطبيق عبر فصلين، فكنتُ أتدرج في المجال النظري وأرتد إلى التطبيقي، سعيا إلى شدِّهما. عسى أن يرسم التنظير مسارات التطبيق، ويرد له التطبيق فضله، بحمايته من عشوائية سابق الأحكام ومطلقها.

وسيستعين البحث بالمنهج الوصفي التحليلي، حيث بدا الأنسب لدراسة هذه الظاهرة، دون أن يمنع ذلك من الاستعانة بمناهج أخرى، متى استدعتها الضرورة.

آفاق البحث: تم تقسيم البحث إلى: مقدمة وفصلين، يسبقهما مدخل، وتليهما خاتمة. وقد جاء مفصلاً كما يلي:

المدخل:" **الرواية استعارة كبرى** " حاولت من خلاله توضيح الانتقال الحاصل في المنظومة النقدية البلاغية، من حيث التحول من الاهتمام بالاستعارة على مستوى الجملة المستقلة، إلى الانشغال بمسألة أسلوبية الرواية كمركب كلي.

الفصل الأول: " **الاستعارة الروائية** " ويشتمل على قسمين رئيسين:

1- الاستعارة اللغوية: تعرضت من خلاله إلى تحليل بعض أمثلة الاستعارة في المدونات الروائية المختلفة / محل الدراسة.

2- الاستعارة غير اللغوية: النظر في استعارية الرواية من خلال التطرق إلى بعض المرتكزات المؤسسة للاستعارة الكبرى ومنها:

أ. استعارة الشخصيات

ب. استعارة الأماكن والأزمنة

ج. استعارة الأشياء

د. استعارة الأحداث والمواقف

الفصل الثاني: " **الأبعاد الروائية والجماليات الاستعارية** " قُسم بالطريقة نفسها إلى قسمين:

1- بلاغة الأبعاد الروائية: ويتضمن:

- البعد الاجتماعي
- البعد الثقافي المعرفي
- البعد التداولي

2- جماليات الاستعارة الروائية: ويضم:

المعنى الاستعاري بين مرجعيات الواقع والتخييل، وشعرية السرد والقصد الاستيطيقي، والقيم الفنية والبلاغية للاستعارة. ووقف البحث من خلاله على قضية صدق المعنى من منظور النظرية التفاعلية، وتولى مهمة عرض معطيات القصد الاستيطيقي للرواية.

وفي النهاية تم تتويج البحث بــ**خاتمة** - كما جرت العادة في بحوث من هذا النوع – تُوجز حصيلة النتائج المتوصل إليها عبر أشواط هذا البحث.

مكتبة البحث:

1 . الكتب العربية التراثية: أذكر منها:

أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.

2 – النصوص محل الدراسة: وتتمثل في:

- البيت الأندلسي لواسيني الأعرج
- أشجار القيامة لبشير مفتي
- السمك لا يبالي لإنعام بيوض
- البطاقة السحرية لمحمد ساري
- نهاية الأمس لعبد الحميد بن هدوقة
- الحوات والقصر للطاهر وطار
- اللاز للطاهر وطار

هذا بالإضافة إلى استحضار مدونات روائية عربية وغربية أخرى، تحضر في البحث متى استدعتها ضرورات المقارنة والتمثيل والاستشهاد. وقد تم إدراج هذه المدونات كعينة للتحليل الاستعاري، من حيث مراعاة كونها تهتم بقضايا إنسانية اجتماعية بالدرجة الأولى، فهي على اختلاف سبل تناولها للمواضيع، وترددها بين الواقعية والعجائبية، وتسلسل مراحلها الزمنية (زمن الحرب/ زمن الاستقلال)، تنطلق من مبدأ النظر إلى مركب واحد (مجتمع واحد/ المجتمع الجزائري العربي) من زوايا متعدّدة. وبصيغ وأساليب شتّى. مع مراعاة العامل المشترك، الذي يُوحد بين الروائيين الجزائريين وروائيي هذا القرن. وهو كونهم يعيشون التمزق ويكابدونه في قرارة أنفسهم، التمزق بين أصول ثقافية تحتضر، وأخرى يمقتونها ويرغبون فيها في الوقت نفسه. لأنها تنتج السبيل إلى القوة والرخاء والتطور، كما يعتقدون. وهكذا يتحدّون في بؤرة واحدة يجسدها خلق العالم البديل، العالم الروائي. على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم، وعلى تعدّد آرائهم وأيديولوجياتهم.

3- المراجع العربية: وأهمها:

أسلوبية الرواية لحميد الحمداني، وأسلوبية الرواية لإدريس قصوري، والبلاغة الجديدة بين التخييل والتداول لمحمد العمري، والأسلوبية لفتح الله أحمد سليمان، بلاغة النادرة لمحمد مشبال، الصورة الأدبية لمحمد ناصف، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي لمحمد الولي، وبلاغة النص لجميل عبد المجيد... ومراجع أخرى.

4 - المراجع الأجنبية والمترجمة:

استعان البحث بمراجع أجنبية وأخرى مترجمة، أهمها: *Nouveau discours du récit* لـ *Gérard Genette* وكتاب: *Métaphore et Syntaxe in languages* *لصاحبه Joëlle Tamine، وكتاب* ستيفن أولمان: الصورة في الرواية، ثم كتاب رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، وكتاب لايكوف وجونسون: الاستعارات التي نحيا بها، إضافة إلى: الخطاب الروائي لميخائيل باختين، والبلاغة – المدخل لدراسة الصور البيانية لفرانسوا مورو، والانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل لجيرار جنيت، ومعايير تحليل الأسلوب لميكائيل ريفاتير، والشعرية لتودوروف، وفلسفة البلاغة لأيفور أرمسترونغ ريتشاردز، قراءة جديدة للبلاغة القديمة لرولان بارت. نشوء الرواية لإيان واط،... إلخ

كما استعان البحث بمجموعة من المجلات الأدبية والمواقع الإلكترونية التي وفرت له شيئا من اقتصاد الجهد، وغزارة الإطلاع على الكثير من المقالات الحديثة ذات الصلة بالموضوع.

وبذلك يكون البحث قد استدعى مراجع بلاغية متنوعة قديمة ومعاصرة،عربية وأجنبية. والغاية من هذا فتح مجال النظر والمقارنة بين مختلف التصورات من ثقافات وعصور مختلفة. والاستفادة من كل ذلك في دعم ومقاربة موضوع الاستعارة الروائية.

المصاعب الموضوعية:

1- ندرة الأسس والمرتكزات النقدية البلاغية، التي يمكن تبنيها كمنطلقات أساسية للنظر في المنظومة الاستعارية الروائية من وجهة نظر شمولية.

2- صعوبة تعميم الأحكام البلاغية على مركب معقد (الرواية) من نوع منفتح على كل أصناف القول، متلوّن بخصائصها المتباينة، خاضع لعوامل ذاتية وموضوعية، موزعة بين طبيعة الجنس من جهة والعوامل الفنية والواقعية من جهة أخرى.

3- محدودية الإحاطة بالنظريات والأعمال، التي تتيح الوصول إلى تصور شامل ونهائي. وتجيب على المسائل التي تطرحها خصوصيات الاستعارة الروائية، إجابة مُحدّدة ودقيقة يمكن بلورتها بصورة نهائية. وهذا راجع إلى ضبابية ملامح المنظومة النقدية للظاهرة الاستعارية في الرواية.

4 - مشكلة اصطفاء المادة البلاغية من مصنفات البلاغة الأدبية والتردد بين إيراد بعضها، وضرورة ترك بعضها الآخر، تجنبا لتكرار معارف بلاغية باتت تــكُرر في أغلب كتب البلاغة، باختلاف مواضيعها. حتى صبغتها بلون روتيني مُوحِد لأغلبها، كثيرا ما كان السبب في جلب السأم والملل لقارئها. كونها - في كثير من الأحيان - تذهل فكر الباحث وتشتت جهده (عملية الاصطفاء).

وعلى الرغم من أطياف الصعوبة، التي تبيّنت لي مرارا إحاطتها بالموضوع. خاصة وأنا أقرأ مقولات ميدلتون موري، وبيير جيرو، وجون ليبنجبستون لووز، التي تلخصها كارولين سبرجون في القول:" لا نستطيع التعمق في أبحاثنا في مجال الاستعارة دون الوصول بذواتنا إلى حدود الجنون." [(1)] فأشعر أنني أسير قدما نحو الجنون، وقد اعتبرت البحث في هذا الموضوع - للوهلة الأولى- نوعا من المغامرة التي سرعان ما رست رحلتها عند كونها متعة حقيقية. فقد كان اقتراح أستاذي الفاضل لموضوع هذا البحث، فكرة لامعة. حدّدت معالم الطريق نحو ضالتي المنشودة. مادامت تُــلح على ضرورة بذل جهد موازي، مُحَلِــّل ومــُنسِق لجهود سابقة، ومتنبئ - أحيانا - بجهود لاحقة. لا جهدا تابعا يكتفي بالوصف والرصف.

1 . فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 62.

وبذلك فإنه ما كان لعود هذا البحث أن يستقيم ويثمر، لو لم يقيض الله لي من يمدّني بالعون لجمع شتاته. ولأن شكر الناس شكرٌ لله واعتراف بالجميل، فإنني أتقدم بموفور الشكر إلى أستاذي الفاضل، الذي كان سندا لي في التوجيه والإرشاد، والذي شرفني وأسعدني جدّا باقتراحه لموضوع هذا البحث وإشرافه عليه، " **الأستاذ الدكتور: عبد الله العشي** " مع خالص احترامي وتقديري.

كما أتقدم بخالص الشكر والامتنان للأستاذ الفاضل:" **سعادة لعلى** " اعترافا بكبر جميله. فقد قــيّــضه الله لي سندا، ما انفك يشحذ عزيمتي ويرفع معنوياتي. ولم يتردد لحظة في إفادتي بكل ما يخدم الموضوع من نصائح ومدونات ومراجع، عبر مراحل البحث المختلفة.

وأخيرا، فما رجائي إلاّ أن أوفق - ولو بالقدر اليسير - في إعطاء الموضوع شيئا من حقه. وحسبي الجهد المبذول، ونية الإخلاص في العمل. ويبقى الله مصدر النور، وهو الموفق لما فيه الرشاد والسداد.

مدخل

" الرواية استعارة كبرى"

مدخـــل: الـــرواية استعـــارة كبـــرى

" في أوائل السبعينيات نشر جيرار جينيت Gérard Genette مقالاً يعتبر رد فعل إزاء هيمنة " فن العبارة " بل الشعرية على البلاغة، قال في مستهله: "عرفت الفترة الممتدة بين(1969 - 1970) ظهور ثلاثة نصوص تكاد تكون متزامنة، مع اختلاف أحجامها فان عناوينها تشي بأمر ذي اعتبار، نقصد بذلك البلاغة العامة *Rhétorique Générale* لمجموعة لييج: *Groupe Liége* الذي نعلم أن عنوانه الأصلي هو: البلاغة المعّممة *Rhétorique Généralisée* ونقصد ثانيا، مقال ميشيل دوكي *Deguy Michel*" نحو بلاغة لصورة معممة " *Pour Un Rhétorique De La Figurée Généralisée*، ونقصد ثالثا، مقال "جاك سوشر" *jaque soycher*" الاستعارة المعممة *La Métaphore Généralisée*. هكذا يتقلص الموضوع، **من البلاغة إلى صورة التعبير، ثم إلى الاستعارة**."[1]

من هنا فقد برز قطب جديد متميز للبلاغة الحديثة، هو قطب " **بلاغة العبارة** " وقد بلور هذا القطب سؤال " الأدبية " مع الشكلانيين الروس، في إطار لساني. كما تبلورت الاستعارة، كصورة فنية وكأداة بلاغية، من خلال عدة نظريات كالنظرية المعرفية والاستبدالية *The Substitution theory* والسياقية والتفاعلية *The Interaction* theory والعلائقية *The Comparison theory* ... وغيرها. ومثلما تجاوزت الدراسات اللسانية، مستوى الجملة إلى النص. مما ولّد فرعا خاصا في الدراسات الأدبية هو ما يعرف بـــ "لسانيات النص"، فان أصوات جهورية باتت تنادي، بضرورة ملحة، تتمثل في تجاوز الدراسات البلاغية للجملة الواحدة، والنظر في المركبات البنائية الكلية " **بلاغة الخطاب**".

1 . رولان بارت، لذة النص، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996، ص 34.

ذلك أن "التصورات التي حظيت بالهيمنة إلى آجال قريبة كانت تعتبر الاستعارة محسنا بيانيا أو شعريا. وأعتقد أن السبب يعود من جهة إلى أرسطو الذي خصّها بتلك المواطنة الملتبسة وسط المقومات المحسناتية والمقومات الحجاجية بحصر المعنى. ومن جهة أخرى فقد أجهزت بلاغة المحسنات على الاستعارة فألحقتها بصفة نهائية بالمقومات المحسناتية الترفية والمكتفية بدغدغة الحس الجمالي عند المتلقي. ولعل التفكير الوضعي والعقلاني والتجريبي قد زكيا هذا التطرف وجردا الاستعارة من أية جدارة علمية كيفما كانت. ويعود الفضل إلى شايم بيرلمان في أمر نفي التهمة عن الاستعارة، وذلك باكتشافه أن هناك مجالات شاسعة لا يمكن الخوض فيها دون اللجوء إلى الاستعارات. إنها إذن مقوم حجاجي بل برهاني أيضا في مجال الإنسانيات لا غنى عنه. بل ذهب بعض العلماء إلى أن العلوم التجريبية نفسها كثيرا ما تزودت من خزانات الاستعارات حينما تعوزها البرهنة الرياضية والتجريبية وحينما تجد نفسها مضطرة إلى العمل بالاعتماد على الفرضيات ."إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا. إلاّ أننا نعتقد أن دور الاستعارة سيتضح أكثر.[...] إننا لا نستطيع في هذه اللحظة وصف الاستعارة إلاّ باعتبارها تناسبا مكثفا، ناتجا عن ذوبان عنصر المستعار منه في المستعار له."(1)

وإذا ما سلطنا الضوء،على الدراسات البلاغية في الحقل الروائي، فالواقعية تلزمنا القول بحداثتها.خاصة إذا تعلق الأمر بمنظور كلّي شامل، للظاهرة البلاغية وتجلياتها في أثر روائي معين.

يقول ميخائيل باختين في مطلع كتابه (الكلمة في الرواية):" لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واحد بقضايا **أسلوبية الرواية،** ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية، الكلمة النثرية الفنية. إذ ظلّت الرواية ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة

---

1. محمد الولي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان، ينظر الرابط: *www.alexandra.ahlmohtada.com* فتح بتاريخ : *14:03 - h 2011/04/15*.

أيديولوجية مجردة، وتقويم اجتماعي دعائي فقط. في حين أن المسائل التي تشخص أسلوبيتها مُهملةٌ إهمالاً تاما، أو تُدرس عَــرضا وبدون مبدئية". [1]

ورغم أنّ تاريخ النصوص الروائية، المعترف بها كجنس تعبيري متميّز عمّا سواه من الأجناس، لا يرجع إلى أكثر من القرن السابع عشر. فقد باتت نظرية الرواية، تشغل حيزا كبيرا من كتابات النقاد المنظرين والمحلّلين لشعرية الخطاب الروائي. ولا شك أن ما بوأ نظرية الرواية هذه المكانة الخاصة، هو توافق صعود الرواية وتبلورها مع جملة تحويلات مجتمعية وفكرية وعلمية، ومع تجدد اهتمام النقاد بالأشكال الأدبية والفنية وبالإستيطيقا، واتخاذها مجالا للتفكير في إشكالية الدرس السردي البلاغي.

" لقد كان واقع النقد الروائي في أوربا نفسها، إلى حدود القرن الثامن عشر أسير البلاغة الكلاسيكية. ولهذا كان عاجزا عن فهم الخصوصية الأسلوبية للرواية مما جعل أحد النقاد المعاصرين* يلاحظ أن البلاغة الكلاسيكية، بقدر ما كانت تتميز بالحذق في تناول لغة الشعر، فإنها تتميز بالابتذال، عندما يتعلق الأمر، بمشاكل السرد". [2]

والاستعارة وجه من وجوه البلاغة التي قال عنها حازم القرطاجني: "وكيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحر الذي لم يصل أحدٌ إلى نهايته مع استنفاذ الأعمار." [3]

وقد ظفرت مباحث الاستعارة في النقد العربي القديم بتفصيلات كثيرة، يعزف عنها الدارسون الآن. لما تتميز به من تعقيد ومساءلات وجدل وعنف. فقد اعتبرت الاستعارة أم المشكلات التي ينبغي مواجهتها بطريقة صابرة. الاستعارة في النقد العربي ظفرت بجدل واختلاف واسع. ومغزى ذلك أن هذا النظام الأساسي ظلّ مشكلا من بعض الوجوه. ولكننا

---

1. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1988، ص08.

* يقصد أمين الخولي.

2 . حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص 06 .

3 . حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986 -1981، تونس، 1966، ص 88.

استبعدنا فكرة الإشكال والجدال وقصدنا إلى تعرية الأفكار القديمة من وجوه النقاش القديم ومن ثم بدت الاستعارة في أعيننا غريبة الملامح. إنّ ظاهرة غريبة تلفتنا في تناول الاستعارة، ربما كانت بعض شروح الاستعارة من الناحية العملية يسيرة. ولكن الفقه النظري كان مملوءً بالشوك والصعوبة والافتراض.(1)

ومن الكشوفات البلاغية، التي أنتجت في سياق الخصومات النقدية، ولم يتح لها أن تُطوّر، مفهوم البناء على الصورة الجزئية البسيطة، كالبناء على التشبيه والبناء على المجاز(عند عبد القاهر الجرجاني). والبناء على الصورة، وهو أحد الأبعاد التطبيقية الناتجة عن ربط فعالية " التحويل الدلالي" أو العدول بـــ" النظم النحوي" في إطار الصياغة النهائية لنظرية عبد القاهر الجرجاني رغم اختلاف سياق إنتاج المصطلحين (الشعري النقدي/ النثري الإعجازي) فهذا الإجراء يفترض من توسيع مفهوم النظم من المستوى اللّساني الجملي إلى المستوى الخطابي النصي.

إنّ البناء على الصورة الاستعارية، ينتج مركبا استعاريا، مستفحلا يتمثل في الأسطورة أو في الرواية، أو ما شابه من صنوف المحكيات، وقد أطلق محمد العمري على هذا النوع من البناء اسم **(تراكب المخيلات أو التحويل الحكائي للاستعارة أو أسطرة الاستعارة)**، رغبة منه في تحقيق شرط (قابلية الفحص) للنص، وفرصة القارئ في التأمل والتقويم.(2)

وبذلك شهدت المدونة النقدية البلاغية غزارة واقعية. وبدل البلاغة الواحدة تعدّدت البلاغات، وقام سعي جاد للبحث عن مشروعية قيام بلاغة عامة، تنسق لتلك البلاغات الخاصة. وتتحدث باسمها في نادي العلوم المحيطة بها. إلاّ أن حظ المدونة النقدية من البحث في" **بلاغة الخطاب** " كان ضئيلا جدا مقارنة بالبحث في " **بلاغة العبارة** ".

1 . مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 255، مارس 2000، ص 193.

2. ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2005. ص 184.

ومن أهم أمثلة إحياء الدرس البلاغي، ما قام به ريتشاردز عندما (قرّر أن يكون في قطيعة مع المقاربات البلاغية القديمة، التي انتعشت منذ القرن السابع عشر. ليدشّـن أول مشروع لتحديث البلاغة "حظي بعد عقود، باهتمام الباحثين في اللسانيات والسيمياء والاتصال... وقد رأى أن الحجر الأساس الذي يقوم عليه سوء الفهم، هو ما يسميه بـ "خرافة المعنى الخاص"، أي: الاعتقاد بأن للكلمة أو المفردة معنى ثابتا مستقرا، بصرف النظر عن السياق أو الاستعمال عامة، كما أن لكل إنسان اسمه الخاص الملازم له.)[(1)]

ويخلص ج .لايكوف *George lakoff* إلى رأي مغاير للرأي التقليدي، وهو أن" العقل قاعدة تجسيدية مادية "، وركّز من ثم على الوجوه الخيالية للعقل، مثل الاستعارة والكناية والتخيل الذهني، كمراكز له أكثر منها ملحقة به فالتفكير مجسد، وهو عبارة عن الأبنية المستخدمة التي تشكل أنظمتنا المفهومة التي تنمو بواسطة تجاربنا الجسمية، وتجعل لها معنى بواسطتها.

إنّ لُبّ أنظمتنا المفهومية يعتمد بشكل مباشر، على الإدراك الحسي والتجربة المادية وهذا التفكير تخيلي. فالمفاهيم التي تعتمد على الخبرة، تستخدم الاستعارة والكناية والتصوير الذهني، أي كل الأشكال والأدوات التي تذهب إلى ما وراء التصوير الحرفي أو التمثيل للحقيقة الخارجية.

" إنه القدرة التخييلية التي تسمح بالتفكير المجرد، وتأخذ الفكر إلى ما وراء ما نرى ونشعر ... لأن الاستعارات والكنايات والصور البلاغية الأخرى تعتمد على الخبرة، وهذه الخبرة مجسدة دائما. "[(2)]

فلايكوف قد عبّر عن وجهة نظر جديدة وخاصة، أضفت رونقا متميّزا للدرس البلاغي عموما وللاستعارة على وجه الخصوص. وقفزت به إلى ما وراء الحدود الكلاسيكية القديمة،

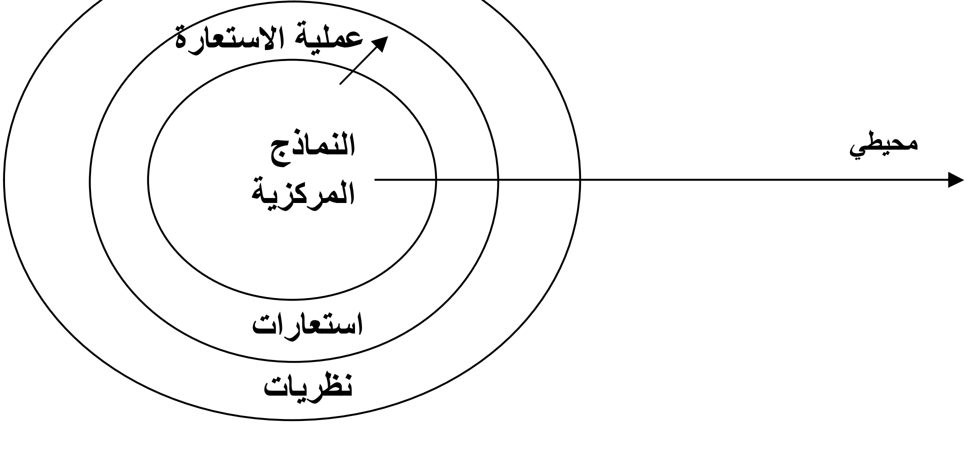
1. أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الفاغي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 05.

2. يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص236.

التي ضيّقت عليه الخناق. وكثيرون هم الذين ساروا على درب " لايكوف " وصديقه " جونسون " مجسدين أتباعا كثر، وذرية لا تكاد تحصر.

واستمر" بالمر *Ballmer* " في خط " لايكوف " و"جونسون" وغيرهما في شرح معنى الاستعارة ووظيفتها، حيث يرى أن النظر إلى نظرية الاستعارة:(يجب أن يكون أكثر من مجرد نظرية الاستعارة ضمن الاستعارة. إنها جزء من نظرية أكثر شمولية، تتعامل مع أساليب إنسانية أخرى من علم المعرفة، مثل النماذج الأصلية والرموز والاستعارات، والأمثلة والنظريات، فاللغة هي القدرة والأداة الإنسانية للسيطرة على البيئة. فهي ترمز لما هو أسمى من النماذج الأصلية والرموز والاستعارات." إذ تتكون من هذه الوسائل في علم المعرفة، وهي في الحقيقة البحث الشامل لهذه الوسائل، وهكذا فإن نظرية اللغة ونظرية الاستعارة، شيء متكامل، فكلتاهما متصلان جوهريا، بنظرية المعرفة. " [(1)]

وجدير بنا القول أن " مبدأ الانسجام الذي تحدث عنه بالمر *Ballmer* يتيح للإنسان تتويج نفسه بنجاح في هذا العالم. الذي يحتوي على كثير من مظاهر الانسجام. مما يسمح بالتعبير عن شيء في مفاهيم شيء آخر، ونقل هذه المظاهر إلى ميادين تطبيقية غير معروفة تستطيع أن تتجاوز النماذج العليا والرموز وتنقل المعلومات، التي تحتوي عليها إلى النماذج أو إلى النظرية." [(2)]



1 . محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 253 .

2 . يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ص 236.

وبهذا فقد هبّت على الدرس البلاغي منذ ميلاده رياح مختلفة، ارتبطت بتغيّر فلسفات العالم ومفاهيم النقاد والمنظرين وتباين أساليبهم، ووجهات نظرهم. وقد نشأ عن ذلك كله، تحوّر البلاغة القديمة في شكل " **أسلوب** "، ثم في " **أسلوبية معاصرة** " انجرفت الأقلام للكتابة فيها، وقطعت الدراسات الأوربية فيها أشواطا واسعة، إلى جانب الدراسات العربية، التي لم تتوان عن محاولة تطوير الأسلوبية العربية.

" لقد أكد بيرسي لوبوك *Percy Lubock* وجوزيف وارين بيتش *Joseph Warre Beach* خلال العشرينات والثلاثينات على أهمية التقنية في " الرواية متقنة الصنع". في حين ناصر: (أي . م . فورستر) *E . M . Forster* نظرة أقل شكلية، إلى طريق السرد، وقد واصل لوبوك وبيتش التقليد الذي أسسه هنري جيمس، المعتبر مناقشته لوجهة النظر، من أوليات المناقشة المتاحة وأحسنها. وقد تعرض جيمس المعجب ببراعة (ايفان تور جنيف) التقنية إلى معارضة من (هـــ . ج . ويلز) الذي اعتبر الرواية، مقتفيا في ذلك تقليد (ديكنز)، وسيطا للفهم وأداة لاختبار النفس، واستعراضا للأخلاق وتحويل أساليب السلوك، والعقائد والأفكار الاجتماعية. "[1]

أما بالنسبة لواين بوث ***Wayne Booth***، فقد تحرى مفاهيم التقنية السردية التي كانت قد أحرزت قبولا عاما، في السنوات المتقدمة، وأدرج في القسم الأول من كتابه "**بلاغة التخييل**" 1961، مبادئ هذا التقليد بقوله:" الروايات الحقيقية ينبغي أن تكون واقعية، ينبغي أن يكون المؤلفون موضوعيين، لا ينبغي للفن الحقيقي أن يسترضي الجمهور، عن طريق إغراءاته العاطفية أو الأخلاقية. " [2]

ولطالما عبّر النقاد عن مشكلات شائكة، تداخلت من خلالها المصطلحات السردية والبلاغية والنحوية والمنطقية ...

---

1 . والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، لبنان، 1998، ص 22 .

2 . المرجع نفسه، ص 24 .

وبالنسبة للدراسات العربية في هذا الموضوع، فيلخصها كتاب:" **أسلوبية الرواية** " لحميد الحمداني، حيث يصل المطلع على هذا الكتاب إلى حقائق كثيرة، أهمها أن جوهر الفهم البلاغي، لطبيعة الفن الروائي في الدراسات البلاغية القديمة، كان خاويا. وأن من المفارقات المثيرة للانتباه، أن كثيرا من أعلام النقد الروائي في العالم العربي، إلى حدود منتصف هذا القرن كانوا يشتغلون في دراسة الرواية، على مقاييس بلاغية مأثورة. نشأت أساسا من خلال تأمل ودراسة الظواهر الجمالية في النثر تأملا جزئيا مبتذلا.

وبناءً على هذا، فإن الساحة النقدية البلاغية تتداول إشارات صريحة للموضوع، إلاّ أنها للأسف، لم تقدم دراسة كاملة واضحة ومجملة، تؤسس له وتحدد معالمه بدقة.

وأظن أنه آن الأوان للوقوف على خصوصية الاستعارة الروائية تحديدا، وذلك ما تنبؤ به المقاربات السردية التي بدأت إشعاعاتها في الانبعاث. سواء من أقلام النقاد العرب أو الغربيين في الوقت الراهن. عسى أن يتحدّد بشكل واضح مصير هذه الظاهرة التي تلمع كالشهاب في صفحات النقد الأدبي ثم تختفي فجأة. ما دامت لا تستطيع التطور دون مقاربات وقراءات تنتقل بها من حال إلى حال، وتتقدم بها من عهد إلى عهد.

ومهما كان الانتقال بين صفحات هذا المدخل مختزلا وموجزا، فإنه يبقى ربوة أقف عندها على مشارف ما يسمى ببلاغة الرواية وأسلوبيتها، للنظر في ذلك النسيج المعقد، بكل سياقاته الداخلية والخارجية، وبكل علامات الاستفهام المحيطة به، بغية كشف اللثام عن براعة التشكيل الاستعاري الروائي وعلاقة ذلك ببلاغة الواقع. محاولة إمعان النظر في مقولة: " **الرواية استعارة كبرى**"، بالنظر إلى التشخيص الاستعاري ومرجعياته وتداخلاته في نظام الحكي، وما تستدعيه ضرورة البحث من اكتشاف للجديد. لتجاوز التمنع والحصانة والزئبقية النصية. مادام عنوان هذا البحث – في اللحظة الراهنة - واعدٌ بالانجازات المنتظرة من خلال فك طلاسم لا تزال غامضة لحدّ الآن.

الفصل الأول

الاستعارة في الرواية

الفصل الأول: الاستعارة في الرواية

أولا: الاستعارة اللغوية

ثانيا: الاستعارة غير اللغوية

1. استعارة الشخصيات
2. استعارة الأماكن والأزمنة
3. استعارة الأشياء
4. استعارة الأحداث والمواقف

أولا: الاستعارة اللغوية

الفصل الأول: الاستعارة في الرواية

سبق أن توصل لايكوف وجونسون في كتابهما "**الاستعارات التي نحيا بها**" إلى نتيجة مفادها أن: "الاستعارة تغزو نسقنا التصوري العادي، فيما أن عددا كبيرا من التصورات المهمة لدينا هي إمّا تصورات مجردة، أو غير محدّدة بوضوح في تجربتنا مثل المشاعر،الأفكار، الزمن...الخ، فإننا نحتاج إلى القبض عليها من خلال تصورات أخرى. نفهمها بوضوح أكثر مثل(التوجهات الفضائية، الأشياء....الخ). وهذه الحاجة تُدْخل الحدّ الاستعاري (*metaphorical detinition*) في نسقها التصوري.)[1]

وقد حاولا إعطاء بعض المؤشرات على الدور الهام الذي تلعبه الاستعارة اعتمادا على المعطيات اللغوية (النسيج اللغوي) و كيفية بناء تصورنا لتجربة ما والكيفية التي نتحدث بها عنها.

وغير بعيد عن هذا، قام رومان جاكبسون *roman jakobson* بإقامة تمييز أساسي بين البعد الأفقي والبعد الرأسي من اللغة. وهو تمييز يرتبط بالتمييز بين" اللغة *langue* والكلام *parole*". ويمكن توضيحه بالإشارة، إلى نسق الأزياء عند" بارت"، حيث: "يتضمن البعد الرأسي مخزونا من العناصر التي يمكن استبدال واحدها بالآخر، كالبخنق والقلنسوة واللِفاعة. ويتضمن البعد الأفقي العناصر التي نختارها من هذا المخزون لتشكل مساقا فعليا، (تنورة، بلوزة، جاكيت). ويعني ذلك إمكان النظر في أي جملة من الجمل من منظور رأسي أو أفقي...

ويرى جاكبسون، أن " كلامنا العادي، يسلك سلوكا جميلا، يميل به إلى أحد البعدين أو القطبين، وأن الأسلوب الأدبي نفسه، يتكشف عن ميل إلى القطب الاستعاري، أو القطب الكتابي.

---

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 2009، ص 101.

وقد أظهر تشومسكي، أن: " نقطة الانطلاق في فهم اللغة، هي استعداد من يتكلمها لإنتاج وفهم جمل مُحكمة الشكل. نتيجة معرفته المتمثلة لا شعوريا بنسق اللغة."(1)

بإسقاط هذه المعطيات على الكون الروائي، تتجلى لنا الاستعارة الروائية من خلال مظهرين أساسيين مظهر لغوي تفصيلي يرتكز على " **الخاصية الاستعارية في العبارة** " ومظهر نسقي شمولي ينبني على " **الخاصية الاستعارية في الخطاب الروائي ككل**".

أولا: الاستعارة اللغوية:

يقول عن مزايا الاستعارة الجرجاني: "من خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر. وإذا تأملت أقسام الصنعة التي يكون بها الكلام في حدّ البلاغة ومعها يستحق وصف البراعة. وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها. وتقصر على أن تنازعها مداها. وصادفتها نجوم هي بدرها. وروضا هي زهرها. وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل. وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل..."(2)

ويعقِـد الإمام أبا منصور الثعالبي فصلا في كتابه: " فقه اللغة وأسرار العربية " للتشبيه بغير أداة وفصلا آخر للمجاز، مُعوِلاً فيه على ما قاله الجاحظ، وفصلا ثالثا للاستعارة. قائلا: " أنها من سنن العرب، وهي أن تستعير للشيء ما يليق به، ويضعوا الكلمة مستعارة له، من وضع آخر، لقولهم في استعارة الأعضاء، ما ليس في الحيوان، رأس الأمر، ورأس المال، ووجه الأرض، وعين الماء، وحاجب الشمس، وأنف الجبل، ولسان النار، وريق المزن، ويد الدهر، وجناح الطريق، و كبد السماء، وساق الشجرة ....إلخ)(3)

1 . رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 105.

2 . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط1، 1998، ص 21.

3 . أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، تحقيق: مصطفي السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة البابي وأولاده، القاهرة ،1972، ص412/414.

هكذا يعدّد الثعالبي الكثير من الأمثلة مما يخص الاستعارة كصورة خالصة.وقد تفطن النقاد إلى خلطه(*) -غالبا- بين التشبيه البليغ والاستعارة.

ويذهب الفارابي إلى اتفاق الفنون جميعا في مبدأ المحاكاة، واختلافها في أدائها. "فمادة الشعر أدواتها هي الأقاويل، في حين أن مادة الرسم وصناعة التزويق، على حدّ تعبيره هي الأصباغ، لكنهما يتفقان بعد ذلك في إيهام الناس وحواسهم".(1)

وقد بحثت الدراسات الغربية عن الأصل الأول لكلمة *Métaphore* هو أصل يوناني النشأة حيث أن:

« Word mining " Transfer" Greek originally metaphor was from meta, implying " a change" and etymology , The Greek , pherien meaning " To bear, or Corry. » (2)

وقد حظيت دراسات أرسطو باهتمام النقد الغربي اهتماما خاصا. لاسيما وأنها تربط الاستعارة بجوانب الإدراك العقلي.

ووردت الاستعارة في" *the New Ency chopedia Britanic* " مثلا، باسم "*Metaphor*"،حيث تعرف الاستعارة في أبسط أشكالها بكونها مقارنة ضمنية " *Animplicit comparison*" بين شيئين أو كيانين غير متشابهين.

" وهي بذلك تختلف عن التشبيه الذي هو مقارنة ظاهرية"*Anexplicit comparison*" وفي المؤلف ذاته، إشارات واضحة للتداخلات الاصطلاحية، بين مفاهيم مثل: حسن التعليل "*Conceit*" والتشخيص *Personification* والكناية (*Metonymy*) والمجاز المرسل *sycdochse* فليست إلاّ أنواعا من الاستعارة، وأحيانا يعتبر القصص الرمزي*Allegory* والتمثيل والرمز، استعارة متسعة "*Extended Metaphor*"(3)

*. لمزيد من التوضيح ينظر: المرجع نفسه، ص414 وما بعدها.

1. شفيع السيد، فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2006، ص 241.

2 .*Martin Banham, the compridje Gide to world theatre Aristotle. copyright combidg university P Press.1988, p 39. 40* .

3 . شعيب خلف، التشكل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ ، مصر، 2009، ص61-62.

" يقول ك. ك. رثفن:" يتحدث أرسطو عن الاستعارة، بوصفها نمط إدراك لا زينة أدبية"، ويد افع "جيرار جينيت" عن إسهامات أرسطو، في هذا المجال قائلا:" الآن لا يمكن القول بأن يكون أرسطو متهما بالتقصير، في مجال البلاغة والأسلوب ..."[1]

وانبثق الاهتمام بالصورة الأدبية، عن طريق تأويل مفهوم المحاكاة عند أرسطو، " فأعيدت قراءة التشبيه، والاستعارة والتمثيل،باعتبارها أدوات لتصوير المعاني وتخيلها، ومن ثم عرف الشعر بكونه " كلاما مُخيّلا " بعد أن كان:" لفظا موزونا مقفى. " [2]

(لقد خُيّل إلينا في تفهم الاستعارة أن الأمر يكاد يكون متعة أو تسلية. لا أمر مشكلة وتعقيد. والغريب أننا عزونا هذه النظرة إلى القدماء. والحقيقة أن الاستعارة على خلاف هذا الانطباع، لها مكان جدي في مناقشات اللغة.

إنّ معالجة الاستعارة في النقد العربي معالجة حافلة بالجدل والريب. فقد كشف النقاد عن الأسلوب الواضح الذي نسميه الاستعمال الحرفي. ثم خطر لهم الريب في هذا الوضوح ونوع هذه الدقة.

ومهما يكن، فقد استقر في أنفس الذين قرؤوا:" دلائل الإعجاز" و" أسرار البلاغة" أمر المشابهة، وغاب عنهم أمر الريب فيها.واحتلت المشابهة مكانا كبيرا،ولم نكد نلتفت إلى بعض مساءلات النقاد لهذه الفكرة. لقد اخترنا الجانب الذلول من كتابات القدماء.قل إننا حولنا الهضاب والوديان أرضا مسطحة ملساء.

الباحثون المتقدمون جادلوا فكرة المشابهة جدالا عنيفا. لم تتح له الحياة في أذهاننا. لقد تساءل النقاد - بعبارة أخرى - عن أهمية العبارة الحرفية. وشككوا فيها وأعادوا فيها المماراة. فقد يبدو عمل النقاد المتقدمين أكثر عمقا وصعوبة مما ألفنا. إننا نقبل العبارة الحرفية فإذا صرفنا الانتباه إلى الاستعارة بدا لنا أمر القبول مهدّدا أو مرغوبا في تهديده.)[3]

1. شعيب خلف، التشكل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص61-62.
2. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، ص208.
3. مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية ، ص 195.

(وأنت قد سمعت قول النقاد:" رأيتُ أسدا " وربما مللت من تكرار هذه العبارة، إذا كنت متقدمًا في السن. ولكن عبارة " رأيت أسدا " تملأ كتبا ومجلدات لا سطورا وصفحات. أليس يعني هذا كله شيئا خبيئا؟ ما الأسد؟ وكيف يرى؟ وهل حقا قد رأيناه؟

لقد حولنا هذا الجدل إلى مقررات بسيطة هشة. حرمنا كتابنا من صفة الجدل العميقة. جادل المتكلمون الأسد. أو قل جادلوا الكلمة، وجادلوا العلاقة بين الإنسان والأسد. ولاحظوا المفارقة بينهما. ولاحظوا إلى جانب المفارقة محاولات إخفاء هذه المفارقة. هذه مشكلة رؤية لا مشكلة أسلوب. لكننا تصورنا طريقة تفسير النقاد للاستعارة تصورا متميزا. حذفنا أو كدنا نحذف الاستعارة. وأعلينا أو كدنا نعلي الدلالة الحرفية. وزعمنا في أثناء ذلك أننا قد فهمنا كلام المتقدمين عل وجهه. هذه مسألة خطيرة.)[1]

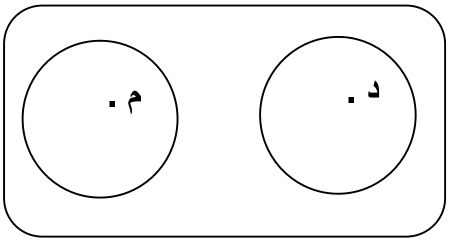
ولم يكن عبثا أن سمى البلاغيون نمطا جديدا من التعبير، غير النمط التشبيهي باسم "الاستعارة" وكأنهم بهذا أرادوا أن يقولوا، إن الاستعارة في حدود، تعريفها وأقسامها، ووظائفها واستخدامها، غير باب التشبيه، الذي فيه من الأقسام والحدود ما يبقي دال عليه، دون غيره".[2] ولطالما استعمل النقاد مصطلحي مقارنة (أو التشبيه)، واستعارة بنفس المعنى وخالفوا المعنى عند توظيف المصطلحين كناية، ومجاز مرسل، ويمكن تمثيل العلاقات بين الشيء الدال والشيء المدلول، في الاستعارة والكناية، وبالطريقة التالية حيث:

{ د = دال، م = مدلول}[3]:

1. المرجع نفسه، ص 195.

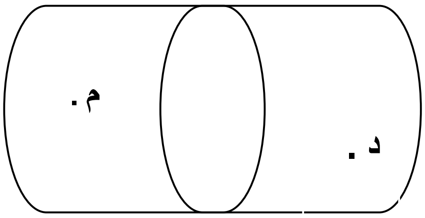
2. محمد بركات حمدي أبو علي، بلاغتنا اليوم، بين الجمالية والوظيفية، وائل للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2004، ص63.

3. فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: الولي محمد وجرير عائشة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2003.ص 41. / ويشير الكاتب إلى وجود خطاطات تكد تتماثل مع هذه في كتاب: *Rhetorique general*، ص 118.



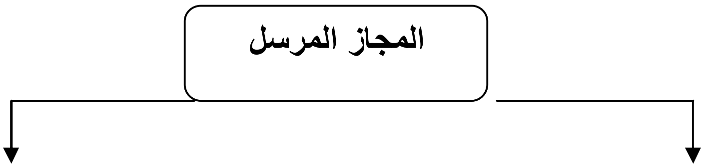
الكناية

التجاور داخل نفس المجموعة

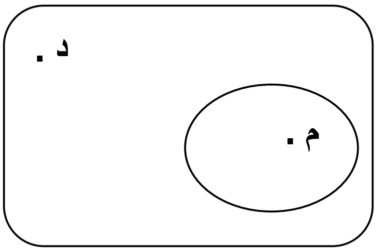


الاستـــــعارة

التقاطع بين الشيء المدلول (م) والشيء الدال (د) بفضل صفة مشتركة

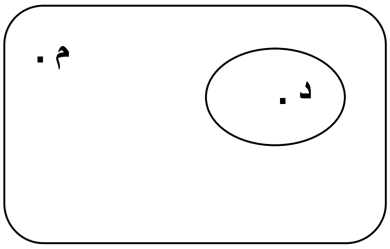


ذكـــــر الكل و إرادة الجزء



تضمن الشيء المدلول (م) في الشيء الدال (د)

ذكـــــر الجزء وإرادة الكل



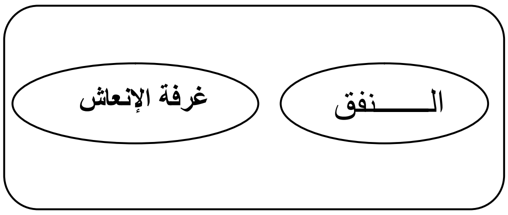
تضمن الدال(د) في المدلول (م)

نورد بعض الأمثلة:

م1 ــ" كنت أسرع خطاي، متشبثا بفكرة الخروج من الظلمة إلى النور،(من النفق إلى الحياة").

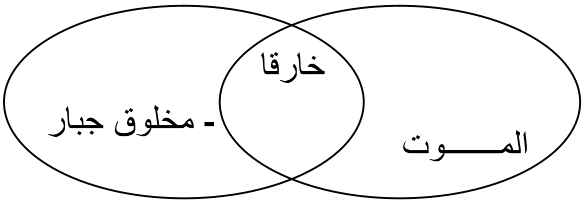
م2 ــ"(كان الموت حارا، ومؤلما) ولكنني كنت فيه. "

(م1)



كنـــــــاية

(م 2)



اســـــتعارة

ولذلك (قال نيروب عن الكناية أنها: " انتقال من تمثيل إلى تمثيل آخر يرتبط محتواه بعلاقة تجاور مع التمثيل المعطي."

ويقول متحدثا عن الاستعارة: "إنها إطلاق اسم شيء على شيء آخر، بفضل خاصية مشتركة تجعلهما متقاربين ومتشابهين.... إنّ نقطة الانطلاق بالنسبة لكل استعمال تحسيني *(figure)* لكلمة ما هي ترابط المشابهة. " [(1)]

(قد اضطر الباحثون إلى جدل كثير خصب ما في ذلك شك. بدا لهم أمر الاستعارة محتاجا إلى افتراض تعبير حرفي معادل. ثم بدا لهم في السياق نفسه بعض الشك في هذا التعادل. لقد حدثونا عن نمط من الاستبدال. ثم نظروا في الاستبدال نظرة ثانية متسائلة وبعبارة أخرى بدا لهم الاستبدال أقرب إلى التعليم اليسير الذي لا يصلح أن يخدعنا طويلا. ونسي المحدثون هذا التردد بين التعليمية من ناحية والمساءلة الفلسفية من ناحية ثانية.

النقد العربي الذي درجنا على تسميته بلاغة، يحتاج إلى أن يعاد الكشف عنه. لقد تساءل النقاد أكثر من مرة: إذا كانت الاستعارة كلمة أبدلت مكان كلمة أخرى فكيف اختلفتا هذا الاختلاف المثير؟)[(2)]

ولست أبغي – هنا- الخوض في تقديم تعريفات كلاسيكية للاستعارة، بقدر ما أسعى إلى توضيح التداخل والتشابك بين الاستعارة ومحسنات المجاورة الأخرى. فبالنسبة للأسلوبيين، لم يمارسوا لعبة التفرقة بين الاستعارة والتشبيه، بل اعتبروا التقريب بين

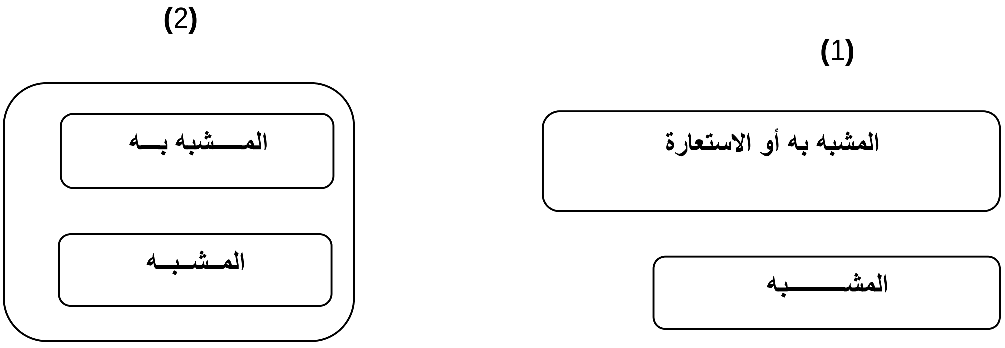
1 . محمد بركات حمدي أبو علي، بلاغتنا اليوم، ص 41.

2 . مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية ، ص 193.

تصوّرين متشابهين يعطي الصورة كل قيمتها، وكل حيويتها (وأنه لمن الخطأ المنهجي الفادح أن نقيم الحواجز العازلة بين هاتين الطريقتين، سواء أبقيت ضمنية أم عبّر عنها بطريقة بيّنة، إذا هي تنبع دائما من الحدس الداخلي ذاته، فالتماثل ذاته يعبّر عنه غالبا في النص الواحد بالشبيه تارة وبالاستعارة طورا.)[1]

وبالنسبة للتمثيل يقول ألبير هنري:" إن التمثيل استعارة مسترسلة تشحن فكرة مجردة." ومن الجانب التطبيقي، فإننا نستعمل بالانسجام مع التراث الأدبي والتشكيلي أيضا، مصطلح تمثيل *Allégorie* حينما يكون هناك تشخيص أو تجسيد مادي لفكرة مجردة،ولو كنا نعدم البنية المسترسلة. [2]

ويرى "رتشاردز" أن الاستعارة قد ترمز إلى المشبه به، أو المشبه والمشبه به معا. ووضح ذلك بالترسيمة التالية : [3]



استـــــعارة

ففي الشكل(1): المشبه والمشبه به منفصلان ومتعاونان، والمشبه به هو الاستعارة. وفي الشكل(2): الاستعارة ترمز إلى المشبه والمشبه به معا.

1 . فتح أحمد سليمان، الأسلوبية ، ص 74.

2 . المرجع نفسه، ص50.

3 . ينظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعروفة والجمالية، منشورات الأهلية والمملكة الأردنية، ط1، 1998، ص 109/ 110.

إن المصطلح يعد استعارة في الشكل الأول، والجملة تعد استعارة وفي الشكل الثاني. والمشبه والمشبه به ربما يتواضعان، وقد يكون أحدهما هو الغالب أو المسيطر، وربما تكون سيطرة الاثنين بقدر واحد.

وبالنسبة لاستعارة الرواية، قد يكون المشبه هو (الراوية) والمشبه به (الواقع)، وقد لا يكشف الروائي عن عملية المماثلة الحاصلة بينهما، فيبدوان للوهلة الأولى (المشبه/ والمشبه به) كأنهما منفصلين. نمثل لذلك بروايات تيار الوعي، والروايات النفسية والخيالية.

وقد ترمز الاستعارة الروائية إلى المشبه والمشبه به معا، في اندماج كلي بين الواقع الحي، والواقع الروائي، لدرجة أننا لا نكاد نبين الخطوط الفاصلة بينها، كما هو الحال في الروايات الواقعية والاجتماعية، وبعض الروايات البوليسية، وروايات السير الرحلات.

يقول ريتشاردز:" وتَساوِي السيطرة، ليس هو الصَّهر، إذا أنّ المشبه والمشبه به يشبهان رجُـــلين، يتعاونان في عملهما، ولن يزيدنا فهما لهما أن نفترض أنهما قد صُهرا على نحوٍ ما في شخص رجل ثالث يختلف عن كليهما. زد على ذلك أننا لا نستطيع أن نحقق صهرا يتحقق معه في الوقت نفسه إبراز المركبين معا، على درجة متساوية من الوضوح، هذا إذا فسرنا الصَّهر تفسيرا حرفيا. " (1)

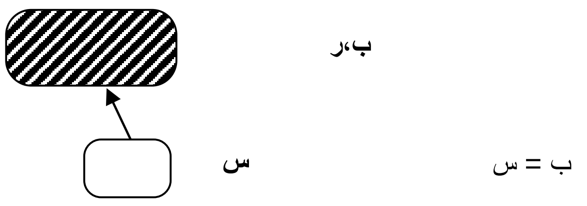
وقد أنشأ سورل رسومات توضيحية للفروق والتشابهات بين التعبيرين الحرفي الاستعاري والتعبير الساخر (المفارقة) والكلام غير المباشر. تنم هذه الرسومات عن مدى اهتمام سورل بالظاهرة الاستعارية، من خلال تبينه (للعلاقة بين المعنى المتضمن في الجملة والمعنى المتضمن في التعبير، فالمعنى المتضمن في الجملة (**س** هو **ب**)، والمعنى المتضمن في التعبير (**س** هو (**ر**) وهذا يعني أن المتكلم عندما يقول جملة فإنها تعني حرفيا أن الشيء (س) يقع تحت مفهوم (ب). لكن عندما يعني المتكلم بقوله الشيء (س) فإنه يقع تحت مفهوم (ر).(2)

1. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص110.
2 . المرجع نفسه ، ص92 .

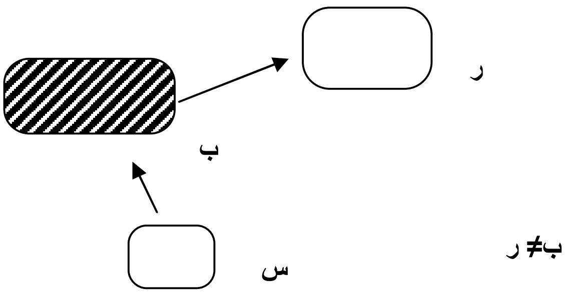
تعبير حرفي : المتكلم يقول: س هي ب ويعني س هي ب وهكذا فإن المتكلم يضع شيء (س) تحت مفهوم (ب) حيث:

ب = س فالمعنى المتضمن في الجملة

والمعنى المتضمن في التعبير متطابقان

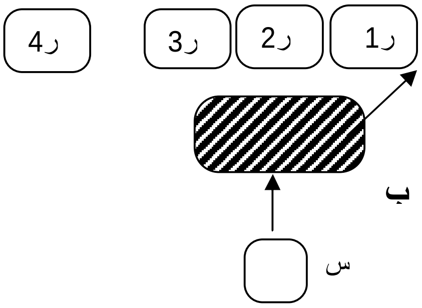


- تعبير استعاري بسيط: المتكلم يقول إن:س هي ب ويعني س هي ب ولكنه يعنى استعاريا أن س هي ر ومعنى التعبير المجازي يتضح ويصل هي ما هو عليه بواسطة فحص المعنى الحرفي بدقة.

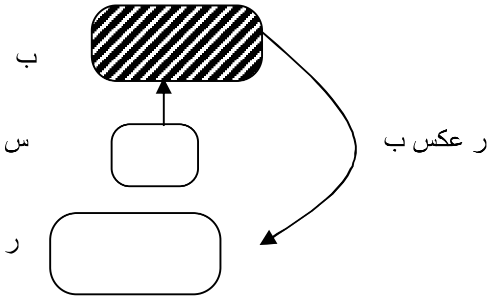


تعبير استعاري (نهاية مفتوحة) : يقول المتكلم: س هي ب ويعني استعاريا معاني غير محددة المدى (س هي ر1)،(س هي ر2...إلخ) وبالتالي التعبير الاستعاري يدرك بواسطة فحص المعنى الحرفي

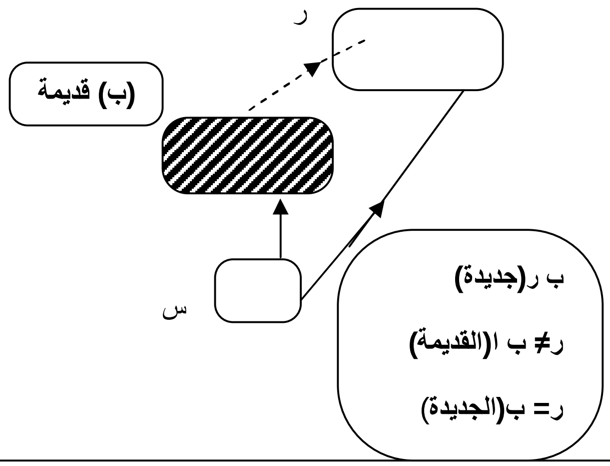
ب ≠ ر1 أو ر2أو ر3...



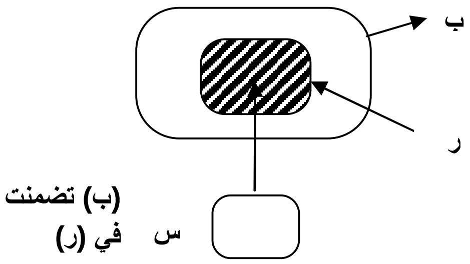
تعبير ساخر (مفارقة): المتكلم يعني عكس ما يقول والمعنى المتضمن في التعبير يصل إلى ما هو عليه بفحص المعنى المتضمن في الجملة ، ثم الالتفات إلى عكس المعنى المتضمن في الجملة.



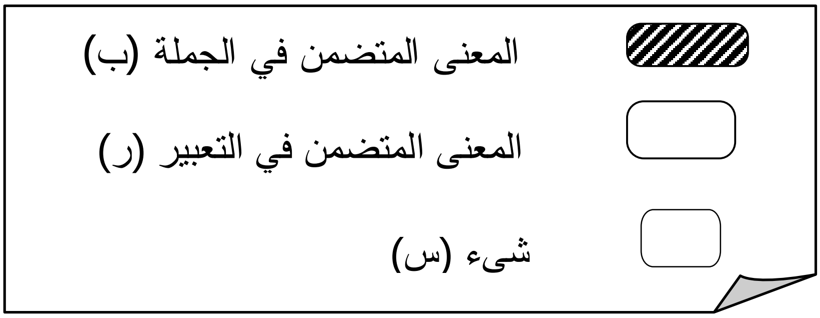
الاستعارة الميتة : إن معنى الجملة الأصلية هنا يتجاهل ويهمل فالجملة تتطلب معنى حرفيا جديدا يتطابق مع المعنى المتضمن في التعبير الاستعاري السابق فهناك انحراف من التعبير الاستعاري إلى التعبير الحرفي.



الكلام غير المباشر : المتكلم يعني ما يقول ويعنى كذلك شيئا إضافيا آخر ،و المعنى المتضمن في التعبير يحتوي على المعنى المتضمن في الجملة ويتجاوز هذا المعنى إلى ما ورائه.



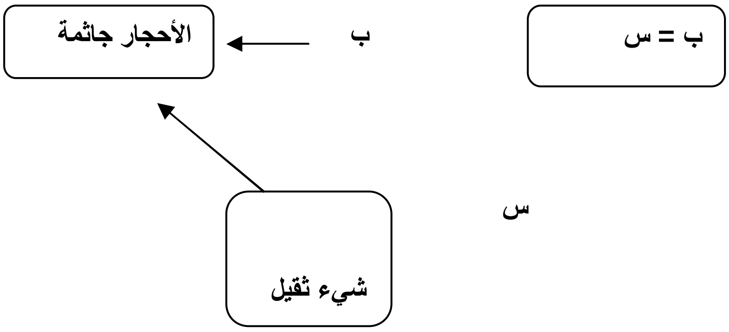
حيث أن:



نمثل فيما يلي لبعض من هذه التشكيلات:

1. **<u>التعبير الحرفي</u>** :" الأحجار جاثمة هنا وهناك على حفافي الطريق ... " [(1)]

فالمتكلم يقول :(الأحجار جاثمة) ويعني (الأحجار جاثمة بالفعل)، فالمعني المتضمن في الجملة والمعني المتضمن في التعبير متطابقان.



2. **<u>التعبير الاستعاري البسيط</u>:**

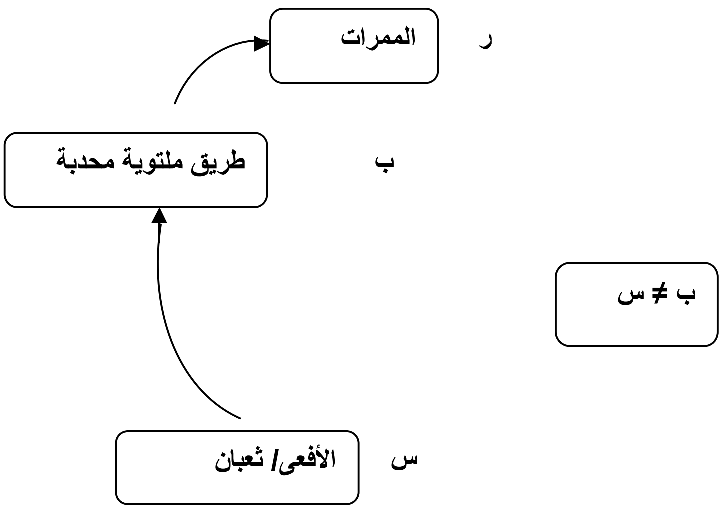
" كانت الطرق ملتوية محدّبة. "[(2)]

المتكلم يقول:

(إن الطريق الملتوية، ويعني استعاريا: (أن ممرات الطريق ملتوية، محدّبة).

1 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، مطابع الشروق، بيروت، ط 02، 1978 ، ص07.

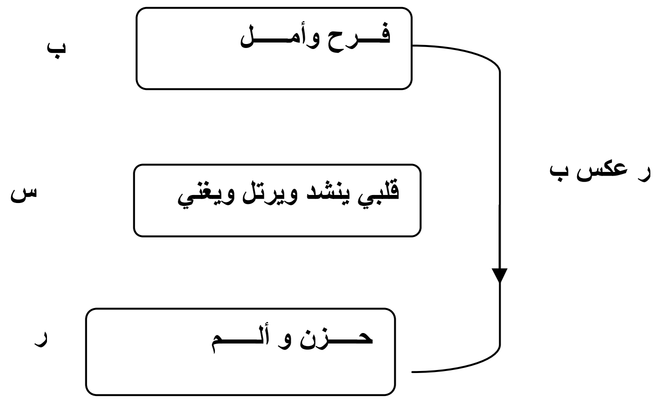
2 . المصدر نفسه، ص07.



3. التعبير الساخر (مفارقة):

" غرفة الإنعاش، القطار الذي يمضي بي وحيدًا في سكة لا تنتهي، وقلبي ينشد ويرتل ويغني وروحي طليقة في فسحة الضوء الذي كان يملأ العالم أمامي ...."[1]

فالمتكلم يعني عكس ما يقول (قلبي ينشد ويرتل ويغني)/ صفات تعبر عن الفرح والمتكلم -هنا- في غاية الحزن والشقاء، إنه في غرفة الإنعاش، فالمعنى المتضمن في التعبير يصل إلى ما هو عليه (الحزن والألم) بفحص المعنى في الجملة ثم الالتفات إلى عكس ذلك المعنى:



1 . بشير مفتي، أشجار القيامة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2005، ص 44.

فالاستعارة آلية جوهرية في حصول الفهم الروائي، تشكل مادة لخلق دلالات جديدة وحقائق مكتشفة حديثا، "عكس الاعتبارات المركزية، في الفلسفة الغربية تلك التي تعتبر الاستعارة عاملا ذاتيا، وبالتالي عنصراً موجها ضد البحث عن الصدق المطلق. " (1)

فتصورنا للاستعارة الروائية يفترض أن هذه الأخيرة تخصب نسقنا التصوري وتمتعنا بالجديد المفيد، سواء من ناحية الأفكار الواقعية المثبتة والمعبر عنها بصيغ متعددة -استعاريا– أو من ناحية الصور الخيالية في حدّ ذاتها.

ومهما اختلفت طرق التشكيل الاستعاري بين (التعبير الحرفي والتعبير الاستعاري البسيط، والنهايات المفتوحة والمفارقات والكلام غير المباشر، وحتى الاستعارة الميتة كما وضح سورل. فإنها لن تنقص من القيمة التقنية والجمالية للاستعارة شيئا. طالما وُظفت بالطريقة المناسبة.

والوعي بالاستعارة، جزء من وعي المعرفة التي تبنى حول جنس أدبي معين. وتشمل الرؤيا للذات الفردية والاجتماعية داخل هذا البناء، الذي يؤسس إبداع الحياة بطريقة خاصة. وقد أثارت دائرة المعارف البريطانية عدداّ من القضايا المهمة المتعلقة بمفهوم الاستعارة، نذكر منها ما يلي:

1- العلاقة مع التشبيه: فإذا كان التشبيه مقارنة ظاهرة *Explicit* بين شيئين، فالاستعارة مقارنة ضمنية *Inlicit* بين شيئين:
2- الاستعارة تقيم اندماجا بين شيئين، ومطابقة، كما أنها تجعل الكيان الناتج عن هذه الاندماج، يحمل ميراث الكيانين السابقين.
3- الصلة وثيقة بين الاستعارة والفكرة، فالاستعارة تحوي على جانب فكري، يتقدم الفكر المنطقي.
4- الاستعارة تحمل مفهوما عاما، يمكن يدخل في نطاقه، الخيال والتشخيص، والكناية والمجاز المرسل.

1 . جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص190.

5- إنّ المجاز والرمز ينضويان تحت مفهوم الاستعارة المتسعة.*Extend Metaphor)*).

6- الاستعارة أسلوب راق ومتفرد، يؤدي دور العلامة الدالة.

7- قد تبدو بعض الاستعارات غير ملائمة منطقيا، لكنها تتوافق باعتبارها، مقولة فرعية، داخل مقولة رئيسية.

8- هناك فرق بين الاستعارات التي تكون منسجمة مع بعضها، وتلك الاستعارات التي تكون متلائمة منطقيا). [1]

وبالنسبة للنقطتين،السابعة والثامنة تتضحان أكثر،من خلال الممارسات الاستعارية في الجنس الروائي،حيث التوافق المقطعي ضرورة سردية لا بد منها،ينتج عنها انسجام استعاري مدهش يتجلي في مقاطع الوصف (على الخصوص).

وبالنسبة للتلاؤمات المنطقية فسبيل توضيحها بسيط جداً إذا ما ربطنا الأمر بمثلث " أوجدن ورتيشاردز" الشهير، في حال ما اعتبرنا الاستعارة (علاقة رمزية) نتضمن العوامل التالية:

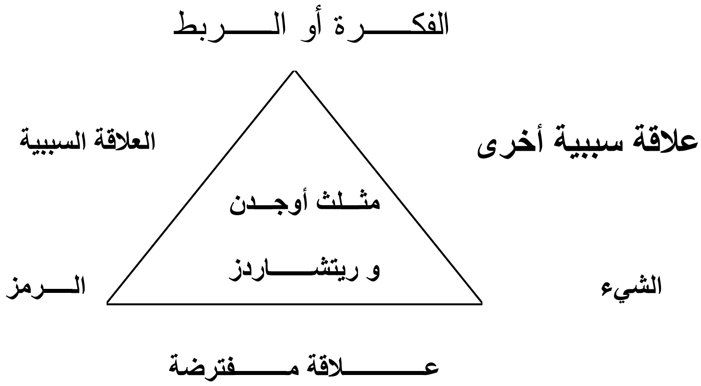
العامل الأول: الرمز نفسه: وهو عبارة عن الكلمة المنطوقة،المتكونة من سلسلة من الأصوات، مرتبة ترتيبا معينا.

العامل الثاني:المحتوي العقلي،الذي يحضر في ذهن السامع حينما يسمع الكلمة، وهذا المحتوي العقلي قد يكون صورة بصرية، أو صورة مهزوزة، أو حتى مجرد عملية من عمليات الربط الذهني، طبقا للحالة المعينة، وهذا ما سماه الناقدان بالفكرة أو الربط الذهني.

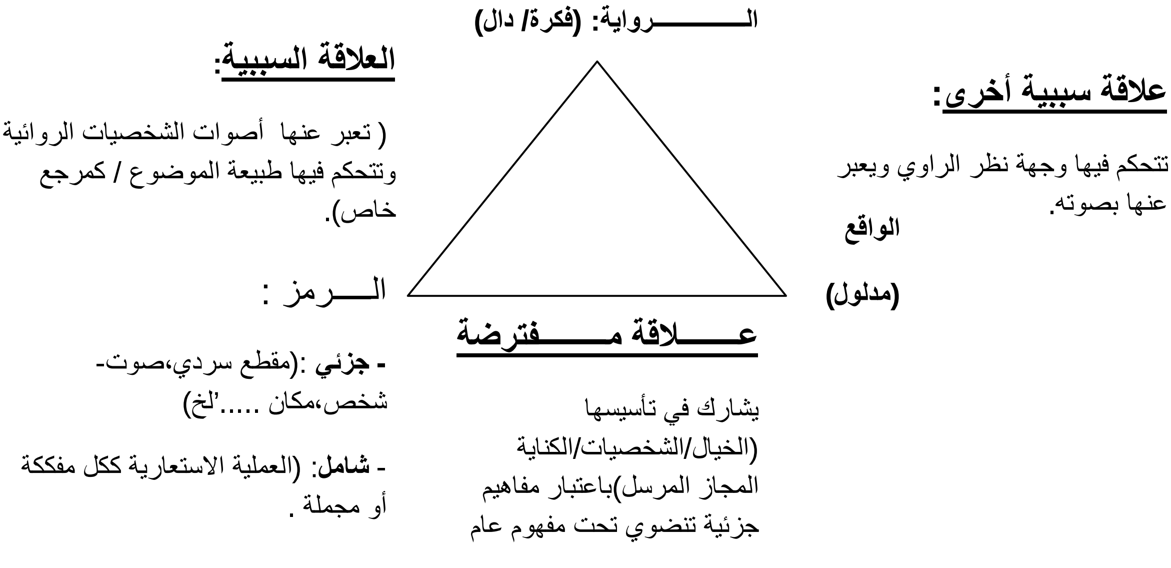
العامل الثالث: الشيء نفسه الذي ارتبط ذهنيا، بشيء آخر وهذا الشيء قد أسمياه المرتبط ذهنيا، وقد وضحت العلاقة الحاصلة بين هذه المصطلحات، بصورة مثلث."[2]

______

1. الاستعارة والعالم، حمدي سليمان، ينظر الرابط: http://www dahsha.com/old/viewarticle.php?id=5389، تاريخ فتح الرابط: 2011/03/14، الساعة 10:45.
2. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص107.



وحالما نسلم بكون الاستعارة الروائية علاقة رمزية، يكون بالإمكان تطويع هذه المعطيات وسحبها إلى عالم الرواية كالتالي:



وقد ميّز ريتشاردز بين الاستعارة اللغوية والاستعارة العقلية. وبيّن أن الاستعارة، ليست مجرد انحراف لكلمات معينة، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة، حيث يوضح ذلك بقوله:"إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية، لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها، إلاّ من النغمات المجاورة لها. وإنّ اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية، لا يكسب صفته إلاّ من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه. وحجم أي شيء وطوله لا يمكن أن يقدرا إلاّ بمقارنتهما بحجم الأشياء وأطولها التي ترى معها، كذلك الحال

في الألفاظ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدّد، إلاّ من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ. "[1]

"وإذا استطعنا أن نبين أن العلاقة بين المعني الحرفي والمعني المجازي في الاستعارة، هي علاقة في داخل الدلالة الشاملة للاستعارة. فسنحصل بذلك على نموذج لتعريف دلالي خالص للأدب، سيصِّح تطبيقيه على فئاته الجوهرية الثلاث: الشعر والمقالات والنثر الفني."[2] فــ(غريزة التشكيل هذه ليست محصورة في السرد وحده، فسواء كنّا نقرأ قصيدة نجرّب فيها قدرتنا على صنع الإطار أو متوالية شعرية، نقرأ قصة قصيرة مفردة أو متوالية، رواية تقليدية أو رواية تجريبية، يمكن أن نزعم أن المؤلف يزعم فعلا أو يتصور - مؤقتا على الأقل- حلقة ناجحة إلى حدّ ما نجرب فيها قدرتنا على صنع الإطار، لنصور العلاقات بين الأجزاء المغلقة. ورغم أن مقاصد الكاتب ربما تكون مشتتة، وربما غير محدّدة. فإننا نزعم أن نصه مترابط بطريقة ما، طريقة تسمح لنا بإدراك الإطار والمعنى.

إنّ رغبتنا في الوحدة والتماسك رغبة عظيمة. لدرجة أننا نستعمل كفاءاتنا الأدبية في الغالب لكي نجعل المادة غير المترابطة مادة متكاملة على نحو واضح. طالما ظللنا على إيمان أن العمل يمتلك كلية شكلية.

وحين نعطي للعمل عنوانا وبداية ونهاية، فإننا نحاول ببسالة أن نصنع معنى مما يبدو كأنه صور متجاورة، أو حوادث لا علاقة بينها، أو سلسلة ساكنة من الصور حتى في عمل مثل " القصص التسع " لــ ج. د. شالنجر، الذي يبدو للوهلة الأولى مجموعة قصص عشوائية. يتصور النقاد ترابطات رمزية وكلية شكلية، وتقدما تتابعيا. ينشأ عن سمات من قبيل " آن" المأثورة وتيمة الاغتراب العامة وأنماط الصور والشخوص المتكررة وتنظيم المجلد.)[3]

---

1 . يوسف أبو العدوس، الاستعارة، ص109.

2 . بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعني، ترجمة: سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص85.

3 . تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 93 – 94.

لنتأمل رواية " أشجار القيامة " على سبيل المثال، إنها تقوم بلا شك على بناءٍ هيكلي خاص. ووقوفنا عند هذا الصرح الروائيّ هو اتجاه إلى محكي واسع زاخر بالتفاصيل. وما إن نطأ العتبة الأولى (عنوان الرواية) إلاّ ونجد أنفسنا أمام شاكلة تركيبية:(أشجار+ القيامة) تحتاج إلى تحليل. وما الخلية كاملة، عند التسليم بهذا البدء، إلا استعارة كبرى تشتمل على شبكة من الاستعارات الصغرى الفرعية، المتمثلة في الكم الهائل من الشخصيات والأحداث.

يقول ديمارسيه:" إن الاستعارة تغدو ممكنة بفضل تقاطع بين الطرفين، التقاطع الذي هو الجزء المشترك في فسيفساء معانيها وأجزائها. " (1)

يجب استنفاذ مبحث الاستعارة وإعادة التفكر فيه على هدى من مشكلات حقيقية أقرب إلى الصدمة،وخوف القطيعة والمغامرة.لقد مضينا نفكر في الاستعارة متأثرين بالنزعة الحرفية الماثلة في الوضوح والمنطق. أحرى بنا أن نفكر فيها في ضوء رياضة الصعب وكسر الأنساق والسخرية. لقد برعنا في إحالة الاستعارة إلى تقريرات مطمئنة، هذه التقريرات التي لا تسمح باستبطان الاجتماع المؤلف من الرزايا والعطايا على حدّ تعبير المتنبي في بعض قصائده. " (2)

قال أرسطو: " إن أعظم شيء هو امتلاك الاستعارة، فهي علامة العبقرية. لأن القدرة على صنع الاستعارة الجيّدة، تتضمن الانتباه للتشابهات... إن أسلوب الاستعارة هو أعظم أساليب الكلام. وهذا الأسلوب وحده، هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة."(3)

إنّ عبقرية الاستعارة وعظمتها تتجلى في قدرتها على الخلق، بكل أنواعه من التخييل الطبيعي، إلى التخييل العلمي، والميتافيزيقي، والصوفي...الخ

" فالرواية تشتمل على نسق أدبي للّغات، وبدقة أكثر، على نسق لتشخيص اللغات، وتتمثل المهمة الحقيقية لتحليلها أسلوبيا، في أن تكتشف داخل جسم الرواية، جميع اللغات

1. تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف، ص 33.

2 . مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، ص 204.

3. يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، ص 208./ نقلا عن:أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 128.

المفيدة في توجيهها وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللغات وبين المستوى الدلالي الأخير للرواية". (1)

وتتخذ الصور الاستعارية من هذا القبيل أشكالا متنوعة، لنقرأ مثلا قول إنعام بيوض، في رواية " السمك لا يبالي":

" ما رأي السمك في ذلك؟ السمك لا يبالي، وينساب أسرابا متناغمة الحركة في اللا وزن. ويتخلّل الأثير مفعما بعبق السنين، وأصوات الأزل، يلملم أشتاته في فضاء يتسع لبرهة. تنصب فيه حزمة من خيوط سنا، لتنعكس بقعة من نور على وجه المياه الرجراجة، يقال أن حزمة الضوء هذه هي إشارة لحضور الهي. " (2)

فالأثير المفعم بعبق السنين، وأصوات الأزل، ووجه المياه الرجراجة... صور لا تدرك إلاّ بالعقل.

ويلاحظ كوهين أن الجملة الاستعارية، تشكل منافرة إسنادية بين الكلمات لنأخذ المثالين:

1- بعض النقاط الحمراء تغزو وجهي خجلا. (3)

2- تهلك الروح. (4)

هاتان الجمتان تحققان النمطين الإسناديين الآتيين:

1- الاسم- الرابطة-الصفة/حيث الرابط (فعل)

2- الاسم- الفعل

وبالنظر إليهما نحويا، فهما تمثلان منافرة إسنادية، فلأجل أن يكون للجملة "تهلك (س)" معنى، لا بدّ أن يندرج (س) في مجال تناله دلالة المسند، أي أن يكون جزءا من صنف الكائنات الملموسة. وكذلك الحال بالنسبة للنقاط الحمراء-كريات الدم، في الجملة الأولى،

1 . ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس ط1/1987، ص 163 .

2. إنعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2004، ص09 .

3. بشير مفتي، أشجار القيامة ص 38.

4. المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

وهكذا نكون أمام انحرافين في المعنى وبالتالي: يكون هذا المعنى الجديد خرقا لقانون اللغة، وهو يتحقق في المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة وهي تتحقق في المستوى الاستبدالي.

إن رموزا استعارية كهذه، تحوّل الرواية ككّل إلى خرق، ليس لقانون المنافرة، بين الكلمات فحسب. بل بين سياقات الرواية والحقائق المتعارف عليها في الواقع الاجتماعي العام. وهنا يجدر الإشارة إلى رأي ريفاتير حول ما سماه " النسق الأصغر " الذي يمكن التمثيل له، بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما لا يُعدّ من صفاته، نحو:

1- قليل من الضوء يتسرب خفية من نهر رقراق في جنة خلدي.

2- ثمة خوف يبرق في عيني[1]

الجملة الأولى مجموعة من استعارات مركبة، والاسم الأول في كل عبارة، (ضوء، خوف) نسق أصغر، والوصف الذي أعطي له الانحراف، ويمثل ريفاتير هذه الوحدة بالمعادلة الآتية:

نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي[2]

ويمكن أن يدخل هذا السياق الأصغر في سياق أكبر، ليشكل سلسلة لغوية ممتدّة، لا تنحصر داخل حدود الجملة النحوية. أو عدد محدد من الجمل إنما تتحدّد نهايتها بشعور القارئ. كما تتحدّد بدايتها بقدرته على التذكر، ويعطي ريفاتير شكلين رئيسين لهذا السياق الأكبر:

سياق + مسلك أسلوبي + سياق

سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقا جديدا + مسلك أسلوبي

1. بشير مفتي، أشجار القيامة، ص 12 .
2. شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1988، ص 93/91 .

ولما كان بوسع السياق الأصغر أن يندمج في سياق أكبر، أصبح بوسع استعارات الجمل أن تتشابك وتتضافر، لتعبِــر عن استعارة تمثيلية كبرى، كتلك التي تحدثنا عنها سابقا.

أ ليست الاستعارات التالية:

1- ثمة خوف يبرق في عيني.

2- دخان كثيف يخرج من مسامات جلدي.

3- أتفرقع بالبكاء.

4- رأسي يغلي.

استعارات جزئية، يمكن أن تدرج ضمن حقل دلالي واحد، أي ضمن مقطع سردي، بالمفهوم البنيوي لكلمة مقطع. هو:" تشتت الروح " وإذا تأملنا هذا التشتت الروحي في رواية أشجار القيامة، حيث العنوان ذاته مفارقة صريحة، يمكن أن نعبّر عنه، واقعيا وعقليا بضياع الروح في عالم المادة حيث " التشيؤ " سيد المواقف كلها. يقول الراوي:

- " خرجت من تلك القوقعة. رفعت رأسي إلى أعلى. وحلمت بالرياح تأتي وتأخذني إلى بعيدا. حيث أكون معزولا ووحيدا. كرهت كل شيء حتى ما يبقيني على الحياة."[1]

يقول بعد ذلك :"معابر الذاكرة، وشوارع الحي المثقوب بالآمال الضائعة الثورة المغدورة، زمن القتل والفظاعة وغياب الطموح، وانكسارات الجسد على سكك القطارات الموبوءة ... كرهت زمن الحياة المتعفنة." [2]

فالروائي يصهر في بوتقه روحه العجيبة، نظرات شتى، لها طابع خاص للمجتمع الذي يعيش فيه، ويكسب منه معارف وضلالات وأحيانا صدمات عنيفة. تغيّر طبيعته كانسان عادي، حتى يستحيل إلى حال، يكاد لا يــُستطاع فيها التعرف عليه، إنه يتغير دفعة واحدة، إلى عدّة أنماط في الرواية الواحدة. وبفضل ذلك تتغلغل نظرات شتى في مجموع واحد يهبه الحياة.

1. بشير مفتي، أشجار القيامة، ص 16.

2. المصدر نفسه، ص 18.

يقول ستيفن أولمان: " تكتسي العناصر اللغوية دلالة حيّة، وتصبح جزءا من نظام أوسع. ويترتب على ذلك وجوب ارتباطها بالمظاهر الأخرى في الرواية. والبنية في كليتها. إن العمل الفني عالم مستقل قائم بذاته يمتلك تنظيما متميّزا، ولأجل ذلك فإن مهمة التحليل الأسلوبي تتمثل في تحديد وظيفة كل سمة أسلوبية، داخل هذا التنظيم، وإظهار إلى أي مدى تقوي التأثير العام للرواية." (1)

فما عبّر عنه المقطع السردي(ضياع الروح وتشتتها ← التشيؤ) يمكن اعتباره واحدا من أوجه الشبه المتعدّدة، المحتاجة إلى تأويل واع. وهكذا: " فكل عمل قصصي أو روائي، ينبغي إعادة تأويله، إلى ما هو مقصود منه. وهذا التأويل لا يصبح ممكنا، إلاّ عند الانتهاء من آخر كلمة في النص." (2)

فالمقاطع الروائية، الأكثر تأثيرا في الرواية، هي تلك المقاطع التي تتجلى فيها الصورة الأدبية، وهي تمثل:" أظهر الأماكن على مستوى النسيج اللغوي التي تكاثفت وتركزت اللغة بشكل مثقل بالدلالة والتخييل فيها، وبها تتفتق طاقات الألفاظ، وقوة التعبير، وفي المقطع السردي الذي تؤطره بنية الصورة، يواجه المتلقي عنفوان اللغة، ويعايش توالد المعاني الجديدة أو تشبيه الألفاظ القديمة، ضمن تأليف مغاير وتوظيف مبتكر. " (3)

نمثل لذلك بفاتحة الفصل السابع من رواية " نهاية الأمس ":

- " عندما تنشف العيون من الأحلام والدموع، ويصير القلب مضخة الدم...

يصبح الإيمان يأسا، والحياة خطيئة...

عندما الجروح لا تندمل ولا تسيل عندها،

يفقد الألم معناه،

يفقد الخوف معناه. " (4)

---

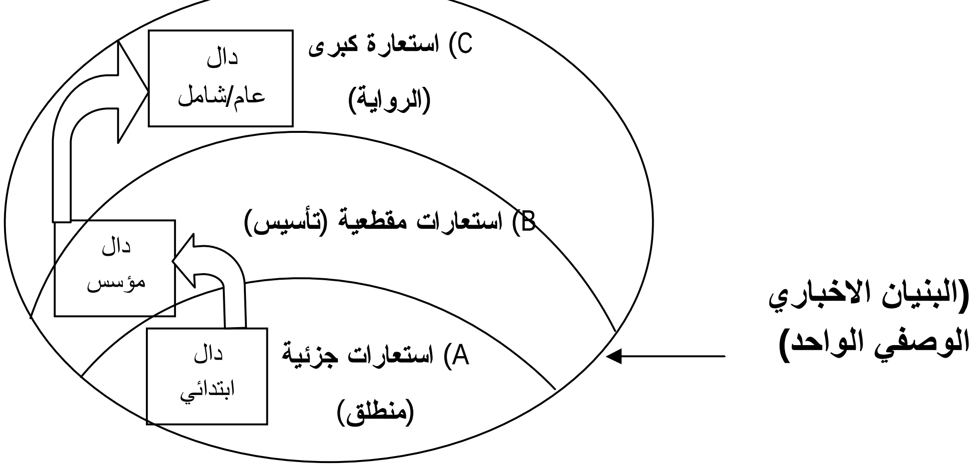
1. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، المغرب، 1995،ص 06.
2 . المرجع نفسه، ص 06.
3 . المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
4. عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 253.

فقد اقتنص ابن هدوقة عناصر مهمة لتوضيح قوله. وللتمكن من حساسية القارئ معا، فراح يستعير من الواقع الملموس، الشوك والثمر ويركبهما في علاقات استعارية، تنم عن عمق الجرح، وراح يحوّل الأحلام إلى مادة سائلة، تنشف مثلما تنشف الدموع في العين، هذه الصور المتفرقة، تتضافر لبناء نسق تصوري عام يدل على الحسرة والألم اللّذان باتت (رقية) سجينة لهما دونما ذنب اقترفته.

يقول" ستيفن أولمان ":

" الذين اكتفوا بتحليل المقومات الأسلوبية، في نطاق الفقرات القصيرة، هم عرضة للتضحية بدور البنية الكلية، للعمل الذي يستوعب هذه المقومات الجزئية، أمّا الذين اثروا النظر إلى البناء الكلي للعمل، فهم عرضة لاقتلاع المقوّم الأسلوبي من سياقه المباشر. " (1)

إنّ التشكيلات البنائية الأولى للاستعارات الجملية، تشرع في التجلي، كأوعية دقيقة تصب في منابع ثانوية، خاصة بكل دال وتتجمع بعدها الدوال الثانوية مشكلة معاني وإيحاءات كبرى، تعطي في النهاية السّمة التمثيلية للرواية، نصوغ ذلك في الخطاطة التوضيحية التالية:



التشكيل الاستعاري الروائي

1. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص06.

وإذا ما مثلنا لذلك بالمقطع (1) من "نهاية الأمس" نحصل على:

***المقطع السردي(1) مجموعة دوال ابتدائية (جمل و عبارات)** ⟸ **دال مؤسس (ثانوي) (الخوف والحزن)** ⟸ **دال عام (شامل) وضع رقية إزاء لقاء البشير ودفع ضريبة جرم لم ترتكبه.**

فعلى اعتبار:[الشخصيات (ش)، ومعالجات القصص(ق)، الموضوعة (م)، والوصف والشروح (وص)، والإيقاع (إي)، واللغة المستخدمة (ل م). حسنا إن التركيبة ت: وش ش إ ي ق ل م، ستعطي من خلال هذه العناصر شكلا نصيا مختلفا عن التركيبة ت: ش ل م و ش. وكل واحدة من هاتين التركيبين(وترتيب العناصر يدل على ترتيب الأهمية داخل كل تركيبة) تصور أو وصف رواية معينة.وهذا يعني بالتالي أن كل رواية– موجودة أو ممكنة- تدين بشكلها الخاص، بهويتها، إلى طرح معين للعناصر. يمكن تحليله ووصفه.

لكن يمكن القول كذلك أن التركيبة تتحقق بفضل طاقة منظمة معينة. تأتي دون شك من اللغة التي تعد الرواية مظهرا أو نتيجة لها.

بهذا الشكل فإن التركيبة تعادل التنظيم. والآن فإن التركيبات تتحقق بدورها وفق نماذج تسعيرها تركيبات تنظم اللغة. ومن ثم يمكن إجراء تناظر بين المستويين. مما يسمح بأن نفهم أنه مع إعطاء عناصر معينة فإن التركيبات - أي الروايات – لا يمكن حصرها في (اللغة). فإنه بدءً من عدد معين من الأصوات، نصل إلى إنتاج عبارات لا نهائية أو كما يريد هومبولت لقواعد النحو، فإن نسقا محدودا من القواعد يولد ما لا نهاية من البنيات السطحية والعميقة المرتبطة بعضها مع بعض بطريقة ملائمة.][1]

وتظل الرواية بذلك فضاءً متعدّد القيم، لا تنحصر قيمه الأسلوبية البلاغية في قيمة ثابتة، كما اعتقد البلاغيون القدماء. ولا تكمن في لغة الأقدمين وحدهم، كما اعتقدت بعض

1 . سيزار فيرناندث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية، ترجمة: أحمد حسان عبد الواحد، مراجعة: شاكر مصطفى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، القسم الثاني القسم الثاني، رقم: 122، 1988، ص 21.

النظريات الكلاسيكية. ولكن القيمة الأسلوبية الحقيقية، تكمن في ما سماه دي سوسير سابقا " المحتوى العاطفي للغة."

(وهذه القّيم العاطفية لا ينبغي أن تكون محصورة في الصور المحدّدة، التي اهتمت بها البلاغة التقليدية، وليس في جمال التعبير مقصورا على المجاز وحده، فقد تكون الصور الحقيقية والبسيطة، في بعض المواقف، ذات قيمة جمالية كبرى.)(1)

يقول ابن هدوقة: " الدم الذي يروي عروق، هذه التربة القاحلة،... حجر الصلاة يشهد هذه التراجيديا اليونانية تمثل أمامه في الواقع. لكن حجر الصلاة لا يتكلم. الصلاة لن تقام منذ اليوم فوقه، سيتبدّل اسمه. سوف تناديه الأجيال المقبلة: "حجر الشهداء"!.

إيه ... أيتها الأرض، حدّثي من يمرّ من الأجيال، أن الثمن كان باهضًا وأن وجهكِ الطيب، كان ذات يوم أحمر قانيا بدماء الأبرياء. حدّثي من يأتي من الأجيال المقبلة، أنك شربت من دماء أبنائك البررة، ما لا يدع العطش يمتد إلى عروقك أبد الآبدين." (2)

إن المقطع السردي، يستعير من الواقع، حجر الصلاة، وأرضا طيبة تروى بدماء أبنائها المجاهدين الأوفياء... هذا(الحجر/الدال) الذي تمنحه الأقدار ماهية أخرى، فيتحول من حجر للصلاة (تيمم)، إلى حجر للشهداء (شاهد).

مدهش أمر هذه الأرض، التي يضحي كل من فيها حتى الحجارة، في سبيل تحرّرها، كل ما في هذه الأرض يستحيل رمزا للتضحية.

إنّ ما يحمله هذا المقطع الصغير من صور كالتشبيه والاستعارة لا يعقل اعتبارها زخرفة، أو شيء إضافي فوق اللغة، بل هي كنه اللغة وروحها. وبالنسبة للروائي فقد شكل دوالا عديدة ثانوية، منحها القدرة على الانسجام والتشابك. عن طريق إتقان عملية النسج اللغوي ومواءمته للمرجع (التاريخي). لإعطاء دال رئيسي يشكل مع الواقع، استعارة كبرى.

---

1 . ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، مصر، 1998، ص 31.

2 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 114.

فاشتغال الروائي بالاستعارة والتشبيه – في هذه الرواية – عكس غنى رائع تميزت به صور«نهاية الأمس» رغم أن موضوعها قد تم استنزافه وتداوله بكثرة لدرجة أن أصبح موضوعا روتينيا في تلك الفترة، وهنا تكمن براعة الروائي في حبك روايته.

وتبقى الاستعارة عملية راقية، تسلط الضوء على سمات معينة وتحذف سمات أخرى، نستشف ذلك من المقطع التالي:

« كنت أندفع بجموح الرياح، وأخلق زوابع لنفسي. وأنا أرتمي في مجهول مغامرات لا تنتهي. حكايات تزجر حتى المجنون على عدم الإقدام. وكنت بالتالي أكثر قدرة واستعدادا على تقبل النجاح كما الفشل... إلاّ أن للفشل طعما مريرا. أقصد أنه بلا معنى، ...

لا شيء حقيقي في رأسي، كنت أعيش جحيم نفسي، وتمردات عقلي. وحمم وشهوات المناطق المظلمة بداخلي. كنت أريد أن أصل إلى أعماقي، وكان الطريق مرتبطا بهم جميعا، بأشباح الحي الذين كنا نراهم، ولا نراهم كنت أتصورني مثلهم، شبحا لا غير. شبحا يعيش في مكان ما ... مكان مخيف محاصر، غير مرئي، ومع ذلك كنا نراه في كل ثانية ... إنه حياتنا حياتنا المرّة ..."[1]

وبالنسبة لرواية « أشجار القيامة » فلسنا ندري فيما إذا كان النص السياسي فيها يحتمي بنص أدبي، أم العكس. ولكننا نجزم بانصياع النسيج اللغوي – بصفة عامة – في هذه الرواية إلى المرجع السياسي بالدرجة الأولى والمقطع المذكور، استعارة لحالة نفسية جراء خواطر سياسية خطيرة في وقت ما، جعلت الراوي يركب صهوة الجنون.

والمطلع على رواية" أشجار القيامة"، يدرك الطابع المميز لنسيجها اللغوي، مراوحة بين حقل السياسة وحقل الحب كوحدات مؤسسة تعبر عن الهوس، هوس التعلق بالطرف الآخر، عن سابق إقرار واعتراف بعدم وجوده، إنه نشدان الغائب، أو نشدان الحلم أو نشدان المستحيل.

1 . بشير مفتي، أشجار القيامة، ص 90.

وفي مقاطع استعارية متواصلة يُظهر الراوي بعض مكامنه، ويستمر في إخفاء أخرى. حيث النسقية نفسها التي تسمح لنا بالقبض على مظهر من مظاهر تصور ما،عن طريق تصور آخر، ستخفى لا محالة مظاهر أخرى من هذا التصور، و"يمكن لتصور استعاري معين بإتاحته تبئير مظهر واحد لتصور معين، أن يمنعنا من تبئير مظاهر أخرى في هذا التصور لا تلائم هذه الاستعارة. وقد لاحظ مايكل ريدي"*Michal Reddy*" أن الطريقة التي نتحدث بها عن اللغة تبينها الاستعارة المركبة التالية:

الأفكار(أو المعاني) أشياء

التعابير اللغوية أوعية

التواصل إرسال

فالمتكلم يضع أفكارا (أشياء) داخل كلمات (أوعية) ويرسلها (عبر مجرى) إلى مستمع، يخرج الأفكار/الأشياء من كلماتها/أوعيتها.)[1]

وهناك استعارات، يصعب الوصول إلى كونها تخفي شيئا ما، أو الانتباه إلى كونها استعارة أصلا، إنها ما سماه النقاد الغرب (استعارات ميتة) " إنه لمن الفقر في الخيال أن يلجأ شعب إلى العبارة نفسها لمائة فكرة، إنه لمن الجدب والضحك ألاّ يجد المرء قدرة على التعبير بطريقة مختلفة عن ذراع البحر، وذراع الميزان وذراع الأريكة...[2]

وتموت الاستعارة – عادة – بتكرار نسقها الواحد مرارا، حتى تصبح روتينية، غير مدهشة. وقد سبق لــكنتليان أن لاحظ بأن الاستعارة: « أمر طبيعي بالنسبة إلينا، تماما كما هو الأمر بالنسبة لمستعمليها من الجهال الذين يعمدون إليها، دون أن ينتهوا إلى ذلك. »[3]

1 . لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 29.
2 . المرجع نفسه، ص 81.
3 . أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 81.

وقد اعتبر استخدام الاستعارات البعيدة عن الاهتمامات الأدبية والإستطيقية من قبل البعض بمثابة برهان عن الفقر الفكري، فتكون الاستعارات بذلك وليدة «الضرورة المجبرة بواسطة الحاجة والفقر»... إلاّ أن الزينة واللّذة، تأتيان بعد ذلك لتنشرا استعمالها.

ثانيا: الاستعارة غير اللغوية

1. استعارة الشخصيات
2. استعارة الأماكن والأزمنة
3. استعارة الأشياء
4. استعارة الأحداث والمواقف

استعارة الشخصيات

الاستعارة غير اللغوية

إذا كانت الصورة الاستعارية لا تتحقق بالكلمة المفردة، فإن الاستعارة الروائية تتضح، من خلال بحث علاقات التواصل الرمزية والصور الاستعارية، في شريط المعاني والدلالات الحية التي تحفز النشاط الفكري والوجداني لحل شفرات المركب الاستعاري، ثم إسنادها إلى مرجع ما، كطريقة أولية من طرق قراءة النص الروائي المفتوح على التأويل وتعدّد القراءات؛ ذلك أن الموروث البلاغي والجمالي للنثر لم يكن استجابة واعية لجمالياته "بقدر ما كان تقديرا لمكانته الاجتماعية في ظلّ شروط أصبح فيها الكاتب في منزلة لا يدانيه فيها الشاعر الذي تدهورت حاله في وقت أصبح فيه تعاطي حرفة الأدب مرتبطا بالرُّقي في السلم الاجتماعي، ولم يكن إذن تفضيل النثر على الشعر نتيجة لوعي جمالي مرهف بهذا النمط التعبيري. فقد سبق أن أقررنا أن جمالية النثر جسدت تصورا أدبيا. ولكنه كان نتيجة لنمو شعور متزايد بالمنافع المادية والحاجيات العلمية".[1]

وسواء تحدثنا عن مجتمع واقعي أو مجتمع روائي فــ" إن الفرق بين مجتمع وآخر يكمن في كيفية التعامل مع واقع الاختلاف أي في القدرة على الاستيعاب والدمج، وفي الإمكان الدائم على ابتكار الوحدات التركيبية، التي تتيح للاختلاف أن يتجلى على نحو تواصلي أو بصورة فعالة ومثمرة"[2] ذلك الاختلاف وذلك الدمج والابتكار هي خصائص تميز التقنية الاستعارية بالدرجة الأولى.

1. محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع ، طنجة، المملكة المغربية، ط2، 2001، ص 05.
2. علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2004، ص 111.

1. استعارة الشخصيات

يقول جيد: " إن التعبير الصادق عن الشخصية الجيّدة، يتطلب شكلا جديدًا. والجملة الخاصة بالنسبة إلينا، ينبغي أن تظل أيضا بشكل خاص، عصية على الربط مثل قوس أوليس". [1]

وما يهمنا -هنا- هو النظر إلى الشخصيات سواء لعبت دورا العامل أو الممثل بوصفها (مدلولات/ مشبه به)، تحيل إليها (دوال- مشبهات) أين تظهر خصوصية المبدع في الإطار الشمولي للرواية، ومساهمة هذه المدلولات في بناء نسق عام. بوصفها شفرات تشكل إلى جانب عناصر أخرى بنية متضافرة.

وبهذا تتعدّد مدلولات الدال الواحد، خاصة في تلك النماذج الروائية التي تتبنى الاستعارة فيها بعدا أسطوريا،أين يتماهي الكيان الروائي في وجود سرابي يتحول إلى حضور واضح حقيقي أثناء القراءة. والقراءة هنا " تنصب على تحليل الشيفرة، ثم القراءة الشاعرية *Potic Reading* وهي التي يتجاوز فيها تحليل الشيفرة إلى تعبئة الفراغات. والتوصل من خلال ما تم تفسيره وتذوقه، وإدراكه إلى ما هو مضمر في النص". [2]
وقد أورد " لحمداني" حكاية تمثيلية تتجسد في قصة (النملة والصرصور) وأكثر ما يسعى إليه هو إخراج مبحث الاستعارة، من حدود الجملة إلى مستوى النص.

ومن أمثلة تلك النماذج الأسطورية، الرواية العجائبية الشهيرة للطاهر وطار: "الحوات والقصر" رواية تجسّد الصراع بين الخير والشر، بين صحوة الضمير ونومه في مجتمع لا يؤمن إلاّ بإقصاء الحقّ ونصرة الباطل... ورغم الكنايات التي لا حصرها لها في هذه الرواية إلا أنها تشكل في النهاية مركب استعاري شامل كما سبقت الإشارة ــ فكل ما فيها دال مستعار له مدلول عقلي أو حسي على أرض الواقع، بما في ذلك سمكة الحوات علي وقصر السلطان وحاشيته.

---

1 . رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دون طبعة، 1994، ص 34.

2. المرجع نفسه، ص228.

ولا يغيب عنا كون نص الرواية زاخر بالكنايات، لدرجة تداخل الصور الكنائية والاستعارية من خلال تعاقب العقلي والحسي. وتعدّد الخاصية الرمزية في الدال مما يؤدي أحيانا إلى توتر ضبط السياق، بالنظر إلى ما في النص من أبعاد العجائية والأسطورية. مما جعله نصا مفتوحا لأكثر من تأويل وأكثر من معنى.

ونلاحظ أن: رواية " الحوات والقصر" على سبيل المثال لا الحصر ــ قد قدمت فضاءً خصبا لتعدّد الدوال ومنها: علي الحوات وإخوته والسلطان وحاشيته، كعناصر مستعارة من الواقع الحقيقي في زمن ما،(تعايش معه الروائي)، كان الكون الأدبي الروائي ــ بكل وسائله وتقنياته ــ أحسن صورة مثلته. وما أريد قوله بإيجاز هو أن الطابع الاستعاري – فعلا – قد سيطر في هذه الرواية، رغم عجائبيتها. وما يظهر فيها من بعد عن الواقع.

وفي رواية نهاية الأمس نجد أن شخصية رقية. هي مربط الفرس، أو بيت القصيد كما يقال. إذ أنها السلسلة المفقودة التي تصل الأمس باليوم في الرواية، وهي جواب اللغز: لماذا كان عنوان الرواية " نهاية الأمس"؟

إنها الدال الاستعاري الرئيس الذي يحرك استعارية الرواية من حيث كون هذه المرأة الحبيبة التي تتحول إلى زوجة محرومة من زوجها النازح إلى الجبل الأخضر تلبية لنداء الوطن. رمز استعاري يعبر عن الحرية المفقودة.

الأحداث ممكنة الوقوع، والرواية واقع شاخص على الورق، رقية هي زوجة البشير بالأمس ــ إبان حرب التحرير ــ وهي في الوقت ذاته المرأة التي يرغب في الزواج منها (اليوم) بعد أن ظن أنها ماتت واندثرت كل أشلائها.

وبذلك يمكن صياغة المعادلة الاستعارية التالية:

الدال الاستعاري/ المشبه: (رقية بين الشقاء والسعادة) ←(الإحالة) المدلول الاستعاري / المشبه به: (الجزائر بين الحرب والاستقلال).

وفي هذه الرواية استعار الروائي، رموزا ثورية: الزوجة رقية، والد بشير والدته...إلخ. ورمزا للخيانة كالحركي، ورموزا للتضحية: فريدة، أم الحركي.... ورموزا

أخرى للإقطاع: شخصية ابن الصخري وأتباعه... استعارها من الواقع لتحسن تمثيله في واقع مبتدع موازي هو "عالم الرواية " – تماما كما حصل في رواية الطاهر وطار:" الحوات والقصر" /العجائبية.

يقول محمد مندور:"ينبغي الاهتمام في نقدنا بمصادرة التجارب البشرية وأهدافها، وأصول بناءها الفني العام. حتى لا يقتصر النقد على الجزئيات مغفلا الكليات." (1)

ويبقي الواقع منبعا لاستقاء المواد الأولى، ثم إعادة التشكيل. للحصول على مركب جديد بلمسات خاصة. ومثلما استعيرت (النملة) للتعبير عن مدلول (الاجتهاد) واستعير (الصرصور) كدال لمدلول هو (الكسل)، استعيرت الشخصيات المختلفة في روايتي: " نهاية الأمس" و"الحوات والقصر" للتعبير عن مواضع متباينة. بالنظر إلى عنصر الشخصية نمثلها من خلال الجدول أدناه:

رواية الحوات والقصـــــر/عجائبية		**رواية نهاية الأمـــس/واقعية**	
صراع الخير والشر		صراع الخير والشر	
-علي الحوات (رمز الخير)	-السلطان والحاشية -إخوة علي الحوات (رموز للشر)	-البشير - رقية -إمام المسجد (رموز الخير)	-إبن الصخري -خونة الوطن -قادة الحرب (رموزالشر)
البطل/المشبه: (علي الحوات)	**الجزاء الاجتماعي/الواقع**	البطل/المشبه: (المعلم بشير)	**الجزاء الاجتماعي /الواقع**
- يساعد المحتاج.			-يتهم بحرق المسجد -يتهم بخيانة الوطن

1 . محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر،القاهرة، دون طبعة، ص223.

- يعمل بجد. -يحب الخير للجميع.	- قطع ذراعيه. -اجتثاث لسانه. - فقأ عينيه.	- يحفظ القرآن. - يرأف بالعجوز. - يسعى لتحسين الأوضاع الاجتماعية.	لمساعدته لأم الحركي -يتهم بالطمع في المنصب والمركز.
البطل المضاد/مشبه2: (السلطان)	**الواقع السياسي**	البطل المضاد/المشبه2: (ابن الصخري)	**الواقع السياسي**
- شعاره " أحسن خدمة تقدم للقصر هي الابتعاد عنه" -الذل والقهر للرعية	- قانون الغاب سيدا -الغلبة للأقوى -تمتّع الحكام بالكرسي	-ينصب نفسه سيدا للجميع -ينهب خيرات القرية وأراضيها / إقطاعي من الدرجة الأولى - يحرق مسجدا	-إلصاق التهم بالبريء - لا مكان للضعيف في عالم الأقوياء - انتحار الضمير

" مفارقات السرد الـــــروائي واستـــعاريـــة الشـــخصـــيات "

هذه بعض الدوال التي يمكن أخذها كمشبهات جزئية.ممّا يعكس الانسجام الروائي الاستعاري في هاتين الروايتين، بين الجزء والمجموع كما قال ميخائيل باختين:

" إن هذه الوحدات الأسلوبية المتغايرة، عند دخولها إلى الرواية، تكوّن فيها نظاما متناسقا. وتُخضع الوحدة الأسلوبية العليا لمجموع العمل، الذي لا يمكن أن نطابقه، مع أي من الوحدات التابعة له."[1]

فعندما يستعير الروائي شخصيات لتمثيل أدوار البطولة الايجابية مثلا، بوصفها رموزا أو أمثلة لنماذج مستعارة من الواقع المعيش، يكون تحقيق شرط الانسجام في توظيف هذه

1. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص21.

النماذج سببا في منحها القدرة على التعبير عن نفسها بقوة تعانق الحلم الحكائي. وتُحوّل الحلكة إلى ضوء ساطع.

ونلمس أنماط ذلك التوفيق الانسجامي في أعمال الطاهر وطار مثلا:(الحوات والقصر) أو (اللاز) حيث المغزى العام لا يبتعد عن ما كتبه واسيني الأعرج في: "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" إذ يخلق الروائيان عوالم تجسد الاستعارة المعبّــرة عن البطولة الايجابية - بمفهوم جهاد عطا نعيسة - حيث استعارة شخصية مثل (اللاز)؛ بكل صفاتها ومقوّماتها، وحتى اسمها المستعار من (لعبة الورق) تأكيد واضح، لكون الروائي خالق موهوب ينحت شخصيات عالمه من مواد أولية بسيطة، مستمدة من واقع حي ماثل. لكن بساطة تلك المعطيات تتكاثف وتتشابك عن طريق الانسجامات الاستعارية الضرورية لتوليد كائن عجنت فيه مكتسبات الانحراف والتشرد بمورثات الأنفة والبطولة، كائن هجين، رغم نشوئه على الهامش ينجح في فرض مركزيته على معترك الحياة.

فــ(اللاز) ***استعارة كبرى*** تومئ إلى الدرك الأسفل من مهمشي البروليتاريا، إنه شخصية الرمز، التي تمثل اللقيط الذي لا يعرف من يكون والده، ولا يحفظ حتى تقاسيم وجه أمه، ألقى به رحم مجهول إلى زحمة الحياة التي وسمته بكل أنواع الشرور:

" يضرب، ويخطف، ويسرق، والذي ينمو سعار شروره كلما كبر، سطو، حشيش، وقمار ... حتى بلغ معدل دخوله السجن ثلاثين مرة في الشهر." (1)

وبعد ذلك يتحول (اللاز) إلى رمز بطولي فذ، كما تشير الرواية إلى ذلك على لسان "الربيعي" والد الشهيد " قدور" و هو يلتمس من (اللاز) إفادته بتفاصيل استشهاد ابنه قدور:

"إنك الآن أفضلنا جميعا يا اللاز؛ لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة بل لأنك الثورة ". (2)

وكثيرة جدا هي نماذج (اللاز) بالأمس واليوم وغدا، وكثيرا ما تنتصر الصفة الغالبة في الهجونة الوراثية، وقد انتصرت مورثات الأنفة والبطولة في شخصية (اللاز)، وأكثر منها،

1. الطاهر وطار،اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1978 ص 12-13.
2. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3 ،2006، ص 13.

عمليات صقل الطبع بالتطبع، ولعلّ الشيء الجميل في(اللاز) كرواية، هو انتصارها المحقــّق، بوسيلة الانسجام الاستعاري بين الواقع والسرد، بين المكان والزمان، بين الشخصيات والشخوص، بين الرمز وإيحاءاته، فــ (اللاز) هذا النموذج الاستعاري، اختلفت طرق التعبير عنه. وكأنه متن واحد أحيط بعدة مباني حكائية، فمرة نجده باسم "عيسى القط " في رواية: "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" لواسيني الأعرج. ومرة نجده باسم "الشاب محمد" في الرواية المغربية: "دهاليز الجسر القديم" لحميد لحمداني، ومرة أخرى نجده بصفات مشابهة نوعا ما، وبقواسم مشتركة في رواية: " أشجار القيامة" لبشير مفتي، من خلال صور الراوي و بنسبة أقل صورة(العيد أو إسماعيل) رفاق (الراوي – بشير).

غير أن الانسجامات الاستعارية تختلف باختلاف الحبكات الروائية وبتعدد البؤر السردية، فما تستدعيه كل رواية من انسجام خاص، يختلف عما تتطلبه الأخريات، " فالبنية النصية الكبرى (متعالية) على المجتمع العربي، أو المجتمعات العربية، وهي تعيش وقائعها اليومية، وأحداثها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهي التي نوليها أهمية عند قراءة النص، فنعايــنها في النص ذاته، كتجل لساني في مستوى أول، باعتبارها ثابتا، ثم النظر بعد ذلك إليها من خلال تجليها في بنية سوسيونصية خاصة ومتحوّلة." (1)

في رواية: " البطاقة السحرية " لمحمد ساري، ينتقل منطق الحكاية من حالة العماء المطلق إلى حالة الضياء المطلق، ويستعيد نفسه تماما مثلما استعاد عمروش ثقته بنفسه عندما انتقم من أحد الطفيليين "السارجان الخائن" الذي حاول تشويه التاريخ وتزويره بالحصول على (بطاقة المقاومة) في الوقت الذي كان يشتغل خائنا.

وقد استعار محمد ساري شخصيتين أساسيتين مفارقتين لتجسيد الصراع،عبر مجموعة من التشكيلات الاستعارية المنمذجة أو المختزلة لفئتين من البشر متمثلتين في:

1- __شخصية مصطفى عمروش__: التي تتمتع بالصفات الراقية، من وفاء وشرف ونبل وشجاعة، وصدق في حب الوطن. من خلال الجهاد والمساهمة في حرب التحرير، غير أن هذه الشخصية تصاب بداء التهميش ولا تحظى بما انتظرته من مرحلة الاستقلال.

2- **شخصية السارجان/الخائن**: حركي، مخادع، خسيس، يعتدي على الآخرين ويغتصب الشرف، جبان يعمل لصالح العدو، ورغم ما حظي به من مال وأراضي زراعية، لا يكتفي بالثروة و يحاول أن يغيّر تاريخه الأسود، عن طريق الحصول على البطاقة السحرية/ بطاقة المقاومة) التي تحوله من خائن إلى مقاوم وطني.

وبهذا تتحول رواية" البطاقة السحرية" إلى استعارة تمثيلية كبرى، تجسد نماذج موجودة في الواقع، لتؤكد أن الثورة وحرب التحرير لم تكن سوى مشروع لم يكتمل انجازه، وأن الطرف المغيّب، لا يزال يمارس حضوره وهو المؤهل للقيام بإتمام هذا الانجاز المستقبلي.

" البطاقة السحرية " عكست مرحلة تاريخية هامة في حياة الشعب الجزائري بكل تفاصيلها وحيثياتها، وموضوعها لا يبتعد كثيرا عن موضوع رواية " السعير/ للكاتب نفسه " مما يشي بحوارية داخلية في كتابات هذا الروائي، وقد استطاعت " البطاقة السحرية " الجمع بين الذاتي: (قصة حب عمروش لحورية وإخلاصه لها بعد وفاتها)، وبين الوطن:(الإخلاص للوطن ماضيا وحاضرا) كما أنها أبرزت وجه المفارقة بين جيلين، الجيل الأول(السارجان وعمروش) يصعب عليه التعايش والنسيان والجيل الثاني/ الأبناء(شفيقة وجمال) بإمكانه التعايش، رغم كونه يحيا على مشاكل الجيل الأول.

يقول الراوي: " انهارت أحلام جمال وتبخرت كل المشاريع التي شيّدها، برفقة شفيقة أيعقل أن ترغب شفيقة في رؤيته بعد الذي حدث ؟ " (1)

وفي مقطع آخر يقول:

" كان الجو مشحونا ومكهربا، تشاغل مصطفى عمروش بجمع الأوراق المبعثرة... فيما انساق السارجان خلف بصره الذي مسح المكتبة الخشبية الكبيرة، برفوفها العريضة الخاصة بالملفات.. محاولا لم شتات تفكيره المتوتر... بعد ثواني ثقيلة تفطن إلى الصمت السائد فسارع إلى كسره كي لا تتقطع المقابلة فجأة، بسبب هذا الفراغ المضجر..."(2)

---

1. محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص81.
2. المصدر نفسه، ص 05.

ولقد لفت السياسي الروسي" *تروتيسكي trotisky* "(1879-1940)، النظر إلى تلك المفارقة بين جيلي الماضي والحاضر/الثورة والاستقلال، من خلال قوله:"في الرفض المستقبلي المشتط للماضي، لا تختبئ وجهة نظر ثورية بروليتارية وإنما عديمة البوهيميا. إننا نحن الماركسيين، نعيش مع تراث وتقاليد، ولا نكف بسبب ذلك على أن نكون ثوريين."[(1)]

وأود أن أؤكد – هنا- أن امتلاك الروائي، رؤية صحيحة للعالم، لا يعني حتما نجاحه في تحقيق ممارسة فنية صحيحة، أو جميلة بالقدر نفسه. لأن حقل الرواية هو التفصيل المحسوس وحقل رؤية العالم هو النظرية أي الأفكار العامة المجردة. فإدراك الواقع والقدرة الفنية على تمثيله روائيا بطريقة استعارية، معطيات نادرا ما يُجمع بينها وهذا الجمع كفيل أن يكون علامة العبقرية في الاستعارة الروائية.

وما يهم هنا؛ ليس رؤية العالم ولا حتى الايدولوجيا في النص الروائي، فما يقدّمه مجموع التشكيل الاستعاري المنسجم لا يمثل رؤية بديلة وحيدة تتحوّر إلى أيديولوجيا فالأيديولوجيا ليست قضيتنا الشائكة - هنا- ولكنني أحاول الاهتمام أكثر بما يعكسه الانسجام الاستعاري من مواهب روائية نادرة، ومن طاقات إبداعية خاصة تنتج عن وحدة وتكامل وتناغم بين الموقف النظري والممارسة الإبداعية، بين الوعي، العام والوعي التفصيلي بين الحافز الإيماني والحافز الإبداعي.

وبناءً على ما سبق، فقد استطاعت رواية "البيت الأندلسي" ومعها رواية "البطاقة السحرية " كمُــركب مُــتوّج بحساسية إبداع خاصة جدّا، وخلاقة جدّا، أن تصهر عضويا ما هو متناثر أصلا (الوطنية / الخيانة)، (النبلاء / السفلة) بطريقة استعارية ذكية، تبدو عفوية بسيطة، رغم كل تداخلاتها وتشابكاتها المعقدة، على طريقة ما كتبه " نيكوس كازانزاكي *Kazantzakis* (1838-1957)" في "الإخوة الأعداء". حيث لا تشكل الاستعارة

1. محمد ساري، البطاقة السحرية، ص 05.

الروائية إرباكا للنص الروائي وجملة مكوناته وأدواته، بقدر ما تسعى إلى دفع هذه المقومات والأدوات إلى مواقع أبعد غني تعبيريا، وجمالا وتأثيرا.

ورغم أن" الاستعارات المختلفة لنفس التصور، فقد لا تكون عموما متلائمة مع بعضها فإنه قد توجد مجموعات من الاستعارات تتلاءم مع بعضها، نسمي هذه المجموعات مجموعات استعارية متلائمة."[1]

فالاستعارة لا تهتم كثيرا بالكلمات مفردة، لأنها تنتج أولا على صعيد جملة كاملة، إذن فالظاهرة الأولى التي ينبغي أن نتأملها، ليست العدول عن المعنى الحرفي للكلمات، بل توظيف عمل الإسناد على صعيد الجملة بكاملها، " فالتوتر الحاصل في القول الاستعاري، ليس بالشيء الذي يحصل بين مفردتين كالقول،بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين للقول، والصراع بين هذين التأويلين هو الذي يغذي الاستعارة."[2] على أن لا نقدم الأيديولوجي على الجمالي بصورة متعمدة، لأن عملية كهذه ستتوّج بإخفاق فني واضح.

وقد حاول الروائي " بشير مفتي" خلق توازن كاف بين الأبعاد الأيديولوجية والمقاصد الجمالية في رواية " أشجار القيامة" ولم تستطع محاولته تلك، إخفاء الهيمنة الأيديولوجية على الرواية من خلال التمادي في عرض مقاطع الهذيان والاستذكار، المتعلقة بالثورة وكذلك من خلال الإسراف –أحيانا- في تقديم الميلودراميات العشقية (مشاعره اتجاه زهرة، اتجاه فاء، اتجاه كريمة...الخ).

فقد اتسمت الرواية- بالإضافة إلى الانسجامات الاستعارية المدهشة التي حفتها- بمنطق التكثيف السردي، واعتماد الرمز والإيحاء من خلال صوت أحادي مهيمن، هو "صوت الراوي" يعمم رؤية سوداء كاسحة للظروف المحيطة، ولحي الثقب على وجه التخصيص من خلال مجموعات استعارية متلائمة، توافقت باعتبارها مقولات فرعية، داخل مقولة رئيســـة (الرواية).

1 . رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص 208.

2 . بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص90.

وتجدر الإشارة إلى أن الصلات بين الاستعارات صلات انسجام و ليست صلات تلاؤم منطقي. وكل **استعارة بنائية مفردة**، لها انسجام داخلي، وتفرض بنية منسجمة على التصور الذي تبنينه، وقد فرضت استعارة النوتات الموسيقية في رواية "لبيت الأندلسي" بنية خطية (فصول الرواية) منسجمة داخليا من خلال معمارية السرد المتقنة.

استعارة الأماكن والأزمنة

ب. استعارة الأماكن والأزمنة

ب.1. استعارة الأماكن:

إن المكان اليوم قد " تغيّر على نحو كلي... إنه يتغيّر على نحو يتيح نشوء مركز هو الطغيان والحضور، بحيث يوجد في كل مكان ولا يوجد في أي مكان معا... ومن هنا فإن المثقفين الغارقين في سباتهم النضالي من أجل المجتمع المدني، لن تجدي مساعيهم المدنية، ما لم يأخذوا المستجدات المدينية بعين الاعتبار.

إن المدينة تغيّرت عمّا كانت عليه. ولم تعد تشبه نفسها.لا في مجال العمارة ولا في مجال الفكر، وهذه واقعة يجدر أخذها في الحسبان. لم تعد المدينة مدينة سقراط الذي يولد الحقيقة في الساحات العمومية. لأن حقيقة كل واحد هي ما يصنعه أو ينجزه. ولا مدينة الفارابي الباحث عن كمالاته القصوى. لأنه لا تجربة تكتمل. وإنما الأشياء تتفاوت وتتفاضل، أو تتفاعل وتتكامل. ولا مدينة كانط صاحب المهمة التنويرية، لان لا أمل بأن يبلغ الإنسان رشده العقلي ... وأخيرا لم تعد المدينة الآن مدينة سارتر، المثقف النخبوي، صاحب الدور الرسولي التحرري، الذي يقول الحقيقة ويدافع عن العدالة، ويضخ الوعي ويحرض على الثورة. مثل هذا الدور انكشف خداعه بعد طوباويته، لأن كل واحد يصنع حريته بقدر ما يمارس فاعليته ويكوّن سلطته". (1)

ولما كانت مستجدات الواقع هي مستجدات الجنس الروائي بشكل أو بآخر، انعكس هذا على الكون الروائي من حيث اعتبار الرواية استعارة كبرى. ويتضح ذلك من خلال تحليل الأمثلة التالية:

ففي رواية " نهاية الأمس " لعبد الحميد بن هدوقة، يتصدر الروائي عمله بوصف مفصل للمكان:" الأحجار الجاثمة هنا وهناك، على حفافي الأرض المحاذية، لا يربط بين أتربتها إلاّ عروق سوداء أو بيضاء كالأفاعي، العري هو الكساء الوحيد الذي تلبسه الأرض.

1. علي حرب، حديث النهايات، ص162.

كأن ريحا ذرية نسفتها، فإذا كل شيء عار، وإذا كل شيء كئيب، وإذا الشمس تفقد أشعتها فتضيء بلا حنان ولا جمال. وإذا الأرض تعطي للنظر صورة من صور هرمها الفظيع. "[1]

كانت الرواية زاخرة بالصور الاستعارية الملفتة للانتباه، رغم كونها تقدّم أحداثا تشخص الواقع، وهي شديدة إمكانية الوقوع، وبفضل مجاورة الصور الفنية، تمكن ابن هدوقة من تحقيق أثر مدهش.

وقد لوحظ أن منظمات الوصف بنوعيها (النصية / المرجعية) تكثر في المواقع التالية:

•"المواقع التي تهتم فيها الرواية بموصوفات تدعي أنها مطابقة لمثيلاتها الواقعية أو التاريخية. فإن حرص الواصف على الإيهام بالواقع يجعله يدقق في ضبط العناصر وتعيين الصفات، ويعمد إلى الإكثار من منظمات الوصف. حتى ترتسم لدى الموصوف له صورة عن الموصوف قريبة منه أشدّ ما يكون الوصف.

• المواقع التي تكون فيها للموصوف أهمية ملحوظة. بسبب موقعه في مسار الحكاية وكِبر تأثيرها فيه فإن المنظمات من هذه الناحية تلفت الانتباه إلى الموصوف و تبرزه.

والمسألة بعد ذلك مرتبطة بنوعية الرواية ومنحاها الدلالي. فالرواية الواقعية أحرص من الرومانسية على كل أبعاد الموصوف الحسية، الفضائية، المكانية، والزمانية، والعددية.."[2]

وفي رواية (نهاية الأمس) يطالعنا المقطع الوصفي الآتي:

" سكت السائق عن الحديث وسكت المعلم ولم يبق إلاّ صوت محرك " اللاندروفير " يئز أزيزه الغاضب على هذه الطريق المحدبة الملتوية التي لا تنفرج إلاّ لتضيق، ولا تنبسط إلاّ لتنقبض، وأخذت أكواخ القرية القاتمة تتضح وتبرز أجزاؤها للنظر. وأخذ الجبل العاري الذي تقبع القرية عند قدميه يظهر بعض ما يملك من شجيرات وديس". [3]

1 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978، ص07.

2 . نجوى الرياحي القسنطيني، نظرية الوصف، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 280 – 284.

3 . المصدر السابق، ص 11.

وهنا تتولى الطوبوغرافيا (*La topographie*) كنموذج وصفي يعنى بتصوير المكان، إبراز القيم الفنية والجمالية لهذه الانزياحات، أزيز محرك غاضب، يعكس غضب ونقمة سكان القرية على طرقها المحدبة الملتوية الضيقة، وأكواخ القرية القاتمة تقبع عند قدمي جبل عاري، يعكس فقر أهل القرية الذين جردهم المستعمر من كل شيء. هي صور قريبة جدا من الواقع الحقيقي المعتاد.

يقول فونتانيير: "إن الصورة تبتعد عن الطريقة البسيطة وعن الطريقة العادية والشائعة في الكلام. بمعنى أنها يمكن أن يستبدل بها شيئا أكثر اعتيادا وأكثر شيوعا."[1]

" إن الخطاب الوصفي يفتح بابه لشيء من عجيب الموصوفات وغريب الصفات، بحثا عن عيون تهتك الحجب فتنفذ إلى ما لا يرى، وتدرك مبعد الخيالات وتغرق في التهويمات (...) وحتى الروايات التي أسست لبعض الفضاءات الوهمية لم تقطع قطعا كليا عن الواقع.[2]

و" إذا كنا في خطاباتنا الجارية ذات الوظيفة التواصلية المحدودة، نستعمل الدوال بمدلولاتها المتعارف عليها خاضعين لسلطة المرجع، كما يضيق بنا حيز الاختيارات التركيبية، فالذي يحدث في الخطاب الشعري والأدبي - بصفة عامة - هو فتح باب (الحرية الانتقائية) أمام المرسل وبهذا لا تنهدم فقط العلاقة الآلية القائمة سلفا بين الإشارة اللغوية ومفهومها بل تنتهك أيضا (مثالية) بنية المتوالية، لذا نصادف في الواقع مستويين من التشكيل اللغوي.

1 - **المستوى العادي**: ويتجلى في هيمنة الوظيفة البلاغية على أساليب الخطاب.

---

1 . خوسيه ماريا، بوثوليوس إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ص22.

2 . نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 376.

2 – **المستوى الإبداعي:** وهو الذي " يخترق المستوى المألوف للغة وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي". [1]

فالروائي يحول الواقع إلى استعارات. يقول الراوي:

" وكان القمر حينئذ قد طلع من وراء الجبل العاري الشاهق الذي كساه الليل قطيفة سوداء، طلع يبتسم ابتساما فضيا بالغ الروعة، وأخذت أشعته المتلألئة تنتــشر فوق أجزاء من القرية، فإذا هي ترتشفها في هيام، وإذا المنظر العام يشكل لوحة بديعة الألوان والظلال، لم تصل بعد ولن تصل إلى رسمها يد إنسان. لوحة بعثت في وجدان المعلم آلاف المشاعر والأحاسيس. تقصر الكلمات عن تصوير آمادها وأبعادها ومتعلقاتها. ووقف لحظة متأملا حواليه ذلك المشهد الفريد الذي اتصلت فيه السماء بالأرض، فإذا هما متعانقان مُتّحدتان في خشوع وهيام قدسي تعرفه الطبيعة ويعرفه من صقلت الأيام روحه، وأرهفت الأحداث حسه، ورسخت في نفسه صورة لتجربة، ومذاقا لكل أمر ..." [2]

فرغم إصرار الراوي على عُري هذا الجبل في كل مرة يصفه فيها، إلاّ أنه هذه المرة يُوكِلُ لليل مهمة كسائه أفخر الثياب رغم تعبيرها عن الحزن: " قطيفة سوداء " ويمنحه صفة الشموخ والسمو إنه مقر للمجاهدين الأباة الذين يتطلعون إلى استرجاع الحرية مهما كان الثمن. وتتداخل الصور الاستعارية مع النموذج الوصفي البروزوغرافي *(La prosographie)* الذي ينتج عن الانزياح الاستعاري في وصف القمر/ الذي طلع من خلف الجبل "يبتسم ابتساما فضيا بالغ الروعة "، وهكذا تشخص الاستعارة " القمر " في هيئة إنسان مبتسم... وكأنها ابتسامة تحدٍّ؛ يتحدى فيها القمر سواد الليل ويتحدى فيها ــ بالمقابل ــ المجاهدون الشجعان ظلمات الاستعمار الغاشم.

1 . نور الدين السد، الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، في الموقع *:http:// dahsha . com /content /id =20114* يوم: 15/ 05 / 2011 على الساعة: 14:30 .

2 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 33.

ليعود الواصف من جديد إلى إدراج النموذج الوصفي الطوبوغرافي، من خلال تصوير أجزاء القرية وهي ترتشف أشعة القمر الذهبية في هيام... حيث تتقمص أجزاء القرية دور فتاة عاشقة/ (عشق الشعب الجزائري لأرضه). وبدل أن ترتشف هذه الفتاة مشروبا معينا، فإنها تعمد إلى ارتشاف أشعة القمر المتلألئة ... على سبيل الانزياح الوصفي. ويتواصل التوظيف الوصفي الطبوغرافي هذا، كما يكبر الهيام بين أجزاء القرية وأشعة القمر المتلألئة ويستحيل خُشوعا وهياما قدسيا بين الأرض والسماء. فتتصل الأرض بالسماء وتتحدان وتتعانقان ...

و(يصنف هنري بليث الانزياح إلى ثلاثة أصناف:

1 – **انزياح في التركيب** : العلاقة بين الدلائل.

2 – **انزياح في التداول** : العلاقة بين الدلائل والمرسل والمتلقي.

3 – **انزياح في الدلالة** : العلاقة بين الدلائل والواقع.

فالأماكن والأثاث تمثل دورا شعريا. إذ تقوم على شعور إيحائي، لكونها مرتبطة بوجود الإنسان أكثر مما يقر ويعترف. وإذا كان وصفها هو في حدّ ذاته وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، فالأشياء شاهد لوصف المسائل التجريدية التي لا يدركها المتلقي، إلاّ إذا وضع القاص أمام نظرية الديكور وتوابع العمل ولواحقه.)(1)

والأمر كذلك في رواية" البيت الأندلسي" حيث يكاد بطل الرواية "غاليليو الروخو/ ومراد باسطا" بعده ينسحب من دور البطولة مسلما إياه إلى المكان " البيت الأندلسي " ليتولى بطولة من نوع خاص لا تشي بشيء من التشيؤ، بقدر ما تمثل الدور الشعري لهذا البيت وعلاقته الوطيدة والحميمة بسكانه.

1 . ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط 01، 1982، ص 52.

هكذا تتحول العملية الاستعارية إلى عملية كشف لخبايا العلاقات الواقعية، من خلال المعطيات الجديدة التي يخلقها عالم الرواية، فتبدو عجيبة ومدهشة إمّا لأنها غير طبيعية خاضعة لعملية التخييل، وقبولها يضرب الثوابت المتعارف عليها، أو لأنها تبدو طبيعية ونكتشف مع ذلك مخالفتها للعرف الطبيعي.

وذلك ما لخصه قول هامون عن قراءة الخطاب الوصفي أنها: "ضبابية وأقل بهرجة دون شك. لأنها تعمل على قائمات من الكلمات قابلة غالبا للتبديل ومنتظمة وفق (شبكات) اتجاهها المركب."(1)

ففي الرواية نحصل على استعارات مفردة منسجمة داخليا، وكل مجموعة متلائمة من الاستعارات تتيح لنا فهم وضع ما، من خلال بنية كيان جدّ محدّدة، تقيم علاقة متلائمة بين الكيانات الموجودة في هذه الرواية. لنتأمل مثلا الاستعارات التالية في رواية: "البيت الأندلسي": "رأيت البحر الذي اشتهيت رؤيته منذ زمن بعيد من هذا الموقع، كان هوهو، معاندا في غيّه وجبروته، السفن تأتي من بعيد ثم فجأة تنحرف باتجاه اليسار لتفادي الريح الغربية، قبل أن تستقر في الميناء الذي تغير كثيرا. لكن السفن العابرة بقيت على حركتها ،كما كانت دائما. فجأة رأيت جدي غاليليو الرّوخو ينزل من الساحل الموحش، بحقائبه الجائعة والحزينة..."(2)

وربما يكون الشيء الأهم الذي يجب التركيز عليه، بخصوص أساس هذه الاستعارات، هو(التمييز بين التجربة والطريقة التي نبني بها تصور التجربة. ولا ندعي أن التجربة الفيزيائية أكثر قاعدية من أشكال أخرى للتجربة، كالتجربة العاطفية أو الذهنية، أو الثقافية، أو غير ذلك. كل هذه التجارب يمكن أن تكون قاعدية، شأنها شأن التجارب الفيزيائية.)(3)

1 .*Philippe Hamon , Introduction à l’analyse du descriptif hachette .Paris – 1981. P 45.*

2. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(*mémorium*)، منشورات الجمل، بيروت، لبنان ط1، 2010، ص309.

3. لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص79.

إنّ منح البحر صفة الجبروت، وجعل حقائب غاليليو جائعة وحزينة، هو نوع من أنواع التشخيص الاستعاري، بخلق معاني جديدة، وإعطاء مثال عن الصنع المذكور سلفا. من خلال ممارسة الراوي للخروج الفني عن دائرة المألوف والاعتيادي.

حيث تشخص المعنى مُترْجِـمًا مقولة الجرجاني – في فضل الاستعارة- : " فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية. وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون. وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون."[1] هذا عن فضل الاستعارة والتشخيص.

أمّا أن يشتهي الراوي بحرا، أن يُـملّـكه صفة الغيّ والجبروت، ثم يقابل ذلك بنزول غاليليو صاحب الحقائب الجائعة والحزينة... فهذه صور تجعلنا نكابد مرارة الموقف المعبر عنه. (وبهذا المعنى ليست الأفكار مرايا للواقع والحقيقة بقدر ما هي " شبكات تحويلية " نتغير بها ونغير العالم والأشياء...ومعنى المعنى أنه لا وجود لأفكار صحيحة مطابقة لواقع الأمر أو متواطئة مع مرجعها العيني الخارجي.

وعلى عادة كتابات "واسيني الأعرج " أظهرت الرواية مهارة تقنية كبيرة وبراعة فنية جلية، لا تقل عن تلك التي لمسناها في رواية: "**سراب الشرق** " أو في رواية: " **كتاب الأمير**" ورواية " **كريماتوريوم** (سوناتا لأشباح القدس)"ورواية " **شرفات بحر الشمال**" و"**ذاكرة الماء**"...الخ.

لنقرأ قول الراوي:

"عندما دخلت السفينة إلى ميناء الجزائر عن طريق الأمبرالية، فوجئت بالمدينة تتسلق جبلا في مواجهة الشمس ببياضها الناصع، كنت أنتظر أن أرى عشا للقراصنة ... رأيت

1. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43.

أيضا ما جرحني قرابة المائة سفينة مليئة بالرهائن.....لم أكن بحاجة إلى أن أدخل في أدمغة الرهائن، فقد كنت أحس بما كانوا يشعرون به من غبن..."[1]

" فالعلاقة متداخلة ما بين الفن والواقع، ذلك أن الثاني مصدر إلهام الأول،الذي يؤثر عبر جدلية العلاقة في الثاني، من خلال مجموعة الرؤى المحمولة فكريا لدى الأديب، والتي تتناسب طردا مع حركة الواقع." [2]

وتتعدّد الزوايا المشكلة للبؤرة الاستعارية العامة حيث يتشابك العديد منها، في انسجام موضوعي، يشكل الواقع جزءً جزءً. وإذا نظرنا إلى النواة المركزية لهذا التشكيل "البيت الأندلسي" مذ كان حلما في قلب عاشقين(غاليليو الروخو / لالة سلطانة بلاثيوس) إلى أن مَثُــلَ حقيقة مبهرة، تحولت بعد سنين إلى طلل، ثم مسحت كليا من على وجه الأرض... سندرك معنى هذا التشخيص. يقول المالك الأخير للبيت (مراد باسطا) وهو يشهد تهديمه من طرف السلطات:

" أعتقد أني يومها شعرت بشيء مهول، يتجاوز تهديم دار فقط، ربما كان الأمر يتعلق بتهديمي أيضا. كنت على مشارف النهايات والسقوط ... في لحظة من اللحظات شعرت كأن الأرض كانت تنزف وتنزف دما. قبل أن تسلم نفسها لقاتلها. كانت هذه التربة تموت تحت الأسنان القاسية للآلة ..."[3]

عندما نربط الواقع الروائي بواقع اليوم، نتبين أن ما يحدث اليوم يشكل تغيرا هائلا في مشهد العالم، تدخل البشرية على إثره عصرا جديدا.صحيح أن محور الرواية مكان (بيت) لكنه - في الحقيقة - يحظى بهذه المكانة، بالنظر إلى المكانة التي يحتلها ساكنيه.

ما ينطبق على المدينة ينطبق على البيت الأندلسي كونه معلم من معالم المدينة (مدينة وهران /الجزائرية). نلمس هذا في قول الراوي: " كان البيت يقاوم بعريه وبعزلته، فصول البرد القاسية. سكن كل شيء، وكأن الموت كان قد تهيأ لاحتفالية كبيرة ونهائية. نُـــسي

1. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص282.
2. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، ط 1989،1، ص73-74.
3. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص443.

البيت نهائيا، وأصبح كلما رأيته صباحا، أحسست بطعم غريب في فمي، عرفت بعد سنوات أنه كان طعم النسيان. العابرون الذين تعودوا على الوقوف على واجهته،كلما مروا من هناك، نسوه نهائيا ولم يعد يعني لهم الشيء الكثير. في أعماقي كنت أعرف السبب. هناك سياسة غريبة وعملية، لا أعرف من أين جاؤوا بها؟ " (1)

والجدير بالذكر، أن تشخيص المكان، لا يتمثّل إلاّ في الذهن الذي يتخيله، ويؤمن به. فذهن الإنسان لا يرى عوالم فحسب، بل يخلقها (يشخصها) أيضا وإن كانت مختلفة عن العوالم الحقيقة، فهي أجسم من الواقع، الذي نتحرك فيه، للميزة التي يتمتع بها الذهن، وهي حرية انتقاله، عبر الأماكن المختلفة.

وإذا كان المكان هو الفسحة التي تلتقي فيها الشخصيات، وتتقاطع وتتحاور. فإن هذه الفسحة لا تتحدد إلاّ باجتماع الصفات الجغرافية وتشخيصها في صورة قريبة من ذهن القارئ مستمدة من بيئة يألفها .لا يشعر اتجاهها بالوحشة والغرابة.

إن المكان بقعة سيميولوجية ذات دلالات متنوعة، وقد مثّل في رواية " البيت الأندلسي" بؤرة تشخيص للظواهر الإنسانية الاجتماعية، التي نشأت بينها وشائج التواصل الحتمي، الذي تفرضه بخاصة علاقة الشخصيات بالمكان، وما ينشأ بينهما من ائتلاف. وما ينجم عن الانتقال من مكان إلى آخر... ومكمن بلاغة الواقع في ذلك كله.

فتعيين المكان هنا أو هناك هو البؤرة التي تدعم السرد الحكائي. وبهذا يتحول البيت الأندلسي إلى دال ضخم، شامل لرموز متعدّدة، تسلط الضوء في النهاية على إشكالات العصر وقضايا الساعة (التاريخية والاقتصادية والاجتماعية المختلفة).

و(أيا يكن، فإن المدينة الآخذة في التشكل لم تعد تصلح للدفاع عن الأشكال و الطرز والمهمات، التي كانت تسود أو تمارس في ما سبق من عهود وعصور... والأحرى القول إن المدينة التي نشهد ولادتها، غدت فضاءً لاختراع الأشكال والطُرز، أو ابتكار الأدوار

1. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص348.

والمهمات، أو لفتح المجالات والآفاق. وذلك من غير نخبوية، أو وصاية يمارسها فريق على آخر أو أحد على أحد.)[1]

إن الحيز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز، التي تشكل العمود الفقري للنص السردي. إذ يُعدّ الخلفية المشهدية للشخصية القصصية. فهو مسرح الأحداث، والهواجس التي تصنعها الذاكرة التاريخية برموزها المتنوعة، مادامت صيرورة النص سوى جزء من صيرورة الواقع، وآليات المكان، ما هي إلاّ وسيلة من الوسائل الرئيسة لرصد الواقع على مستوى السرد، وما بعده أي على مستوى الموقف والرؤية.

ب. 2. استعارة الأزمنة:

إن الروائي يخلق عالما جديدا من خلال الاستعارة الروائية الحبلى بكثافة الصور والمعاني والدلالات. إنه ينتقل من شعرية اللفظ إلى شعرية المعنى، حين يصبح بإمكانه التعبير عن إحساسات يعجز الإنسان العادي عن التعبير عنها، ولو كانت تمس كيانه وتتبعث منه. يقول بن هدوقة في رواية " نهاية الأمس ":

" أيام الحرب يلدهن الليل بلا أفجار. فمع لآذان الديوك تتحرك الشاحنات العسكرية لتنبه القرية أن اليوم الجديد لم يولد مع الفجر، وإنما أجهض إجهاضا. وإن الأمن الموهوم الذي باتت فيه نتيجة الظلام، هو إعداد نظري لخطة أشد عنفا وطغيانا من سابقاتها.

لم تعد القرية تشعر بالزمان يمر، ولا بفصوله تتوالى ولكن بطائرات تحلق مكان أخرى وبأسلحة أشد فتكا تخلف الأولى.

ومع الزمان الدائر المتشابه، ومع الأسلحة المتجدّدة، والأكثر حداثة، ومع الطائرات التي تفصل بين القرية والسماء انحدرت آمال الناس إلى الصفر. ولم يعد هناك مجال للتفكير في الماضي ولا المستقبل. صارت اللحظة الآنية هي الزمن بأبعاده الثلاثة. وتداخلت الحياة والموت فإذا هما يستبقان ويتنازعان الهيمنة على الناس. حتى المؤمنون أخذوا يشعرون

1 . علي حرب، حديث النهايات، ص163.

بأن الإله إن لم يكن حلما جميلا يكن نفوسهم في وقت ما، فهو متغيب عن القرية. وإن هذه القرية تعيش بلا إله، بلا آذان، بلا صلوات، بلا فجر. صار الإنسان وحده فيها الفجر والصلاة ... صار إله..."[1]

فمرارة الاستعمار عنده تقترن بحدث ولادة غريب وفريد من نوعه، وتحول الليل الحالك إلى رحم يلد الأيام دون أفجار، معناه موت الأمل في إشراقة شمس أو انبعاث نور. إنه زمن الحرب !!!

ومن هنا تتولد صورة أخرى في ذهن الروائي، صورة " تداخل الحياة والموت واستباقهما وتنازعهما الهيمنة على الناس." إنه لمآل مؤسف جدا، لا يمكن التعبير عن عمق ما يخلفه من ألم إلا من خلال هذه اللغة الانزياحية الشاعرية. التي تولدت عن تنسيق منسجم بين مرجعين: المرجع الواقعي ومعطياته الطبيعية مرة والمرجع النصي التخييلي وتصوراته مرة أخرى.

" أما النص السردي فلا بد له من قارئ قادر أساسا على تعقب الأحداث لوصل ما تقطع منها وتحليلها والاستنتاج منها.

وفي مستوى هذه العلاقات الجديدة بين المفاهيم والتصورات، والتي تنشأ من خلال لغة شعرية متميزة، تتولد ظاهرة الانزياح، بوصفه معيارا اتخذه بعض النقاد لتمييز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية واللغة التواصلية. بعد أن أثبت المعيار الكلاسيكي(الوزن والقافية) عدم جدواه. وظهرت له بدائل أخرى تؤكد شعريته.

ففي مقابل اللغة الاعتيادية التي تتسم بنقل المعاني الحرفية، وتهدف إلى توصيل دلالة بعينها تقوم لغة أخرى تتصف بالانزياح والإيحائية وتهدف إلى الإثارة حيث يحتمل للدال مدلولات شتى، مما يلغي الحالة الانغلاقية الحيادية للاستعمالات اللغوية.

1 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 93 – 94 .

يقول الراوي: " أعادتني تلك اللحظة إلى حافة المارية وأنا أحلم بيأس أن تتوقف السفينة المثقلة بالظلم والضغينة. وأن لا تقلع أبدا. أن ترتفع أمواج البحر السخي وتبتلعها بلا رحمة. وتنظف ميناء المارية من كل أوساخه، وروائح أسماكه العفنة وأملاحه الحادة ." (1)

إنّ الانزياح الوصفي الذي يجعل السفينة مثقلة بالظلم والضغينة، بحاجة إلى عملية ربط تصل المادي بالمعنوي، فكثيرا ما تهون الأعباء والأثقال المادية التي تهد الكاهل، ويصعب جدا على الإنسان تحمل أثقال الظلم والضغينة التي تنهك الروح.

هذه الحالة الوجدانية المثقلة بالخيبة دفعت الراوي إلى تصور أمواج البحر المرتفعة تتخذ هيئة وحش ضخم جبار يبتلع السفينة بلا رحمة.

وفي موضع آخر من الرواية، يقول الراوي :" أحتاج إلى نحت كلمات أخرى للتعبير عن حرائقي الداخلية. عن بحري الذي ينام فيها بكل جبروت." (2)

إنها قمة الانزياح: كلمات تنحت وكأنها صخور. حرائق داخلية، وبحر ينام بكل جبروت في كلمات الراوي ...إنّ لغة الانزياحات الوصفية بفعل ذلك كله، تنوعت بتنوع المضامين والدلالات. فكانت متراوحة بين رصد الظواهر ونقل الأبعاد الحسية، وإجلاء ما أضمرته السياقات الاستعارية وحجبته من رموز ومجازات. من خلال الجمع بين حسية التعبير وتجريدية التصوير في الأثر الواحد.

وقد وضع فونتانيي للوصف سبعة أصناف. منها المتخالف ومنها المتكامل ومنها المفرد، ومنها المركب، ومنها المتعلق بالإنسان، ومنها المتعلق بالحيوان أو الجماد.

وهذا بيان ذلك كما ورد عند فونتانيي:

---

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 304.

2 . المصدر نفسه، ص 176.

الأصناف الوصفية	خصائصها النوعية والكيفية
1 – الطوبوغرافيا (*La Topographie*)	- وصف المكان مغلقا أو منفتحا، قد ترد متسعة أو مضيقة إلى حد كبير.
2- الكرونولوجيا (*La chronographie*)	- وصف الزمان الذي يستغرقه الحدث أو الظروف الزمنية المحيطة به. يرد حيويا حركيا.
3 – البروزوغرافيا (*La prosographie)*	- وصف الملامح الخارجية أو الهيئة والسلوك والحركات المتعلقة كلها بكائن بشري أو حيواني واقعي أو متخيل.
4 – الإيطوبيا (*L'étoupée)*	- وصف أخلاق الكائن البشري وسماته العقلية والنفسية سواء كان ذلك الكائن واقعيا أو متخيلا.
5 – الصورة الشخصية (*Le portrait)*	- وصف الجانب المعنوي والجانب المادي المتعلقين بكائن إنساني أو حيواني واقعي أو متخيل. فهذا الصنف من الوصف جامع للصنفين الثالث (وصف المظهر الخارجي) والرابع (وصف الجانب المعنوي).
6 – المتوازي (*Le parallèle)*	- وصف يتوازى فيه اثنان أو يتداخلان بغاية إبراز أوجه تشابههما أو تخالفهما. فإن أصناف الوصف السابقة كلها يمكن أن تلتقي هنا وتتفاعل.
7 – اللوحة (*Le tableau)*	- وصف مدقق ممعن في التفصيل لأحداث أو ظواهر مادية أو نفسية يجعلها كأنها ماثلة أمام العين. فهذا الصنف جامع لكل الأصناف الستة السابقة مشتمل عليها.

" على النص أن يقدم أكثر من مجرد وصف البديل للبنى القائمة (الفكرية، الاجتماعية، الأدبية) عليه أن يوفر إمكانات إقامة البنى البديلة.

إن النظام الذي تفرضه الأشياء ذاتها على واصفها لا يكون دائما معروضا في وضوح ودقة لذلك فإن الواصف يجتهد في إدراكه واستنباطه عامدا في الوقت ذاته إلى تغيير بعضه.

ومهما بدّل الواصف وغير في تنظيم الأشياء وترتيبها فإنه إما صادر عن ثقافة مرجعية متفق عليها، أو مذكر بمثل تلك الثقافة في حال خروجه عنها. وإن ما يتأسس عليه خطاب الوصف عامة من منظمات مرجعية بعضها ترتيبي عددي وبعضها فضائي، يثبت ذلك ويدل عليه."(1)

يقول الراوي: " لكن بين الأشواق والحقيقة حرائق مثل الجبال. أحاول أن أختزل الزمن فالعمر المتبقي لم يعد كافيا للصعود من جديد إلى هضبة الجنون. أحاول أن أمسكه، وأنظر في وجهه الذي غابت عنه كل التجاعيد، لكنه الزمن يفلت من يدي، كمشة رمل ناشف وماء زلال. هو هو يسبقني دائما حيث أظن أني وصلت قبله. كلما فتحت عيني وتصورت على الأقل أني لحقت به، وجدته قد هرب مني وتجاوزني بخطوتين. لا ينتظرني أبدا. سرعته قاسية ،لمح من الهواء الساخن الذي ينسحب حتى قبل أن تفتح عينيك. حرقة. رمشة لمحة ضوء تتأرجح في الأفق كالبرق الذي يخطف الأبصار ويهرب. لم أصل بعد إلى تلك الظلمة القاسية التي تسرقني من ساعتي. ما تزال ساعتي بعيدة أو على الأقل ضائعة في المدارات. تتحرك بالسرعة التي تشاء. أشتهيها أحيانا أن تثقل من خطاها، فقط لتمنحني فرصة لا لأشبع من الحياة، فأنا شره لدرجة الجنون، ولن أشبع منها أبدا .لكن فقط، أن تمنحني فرصة لاحتضان ذاكرتي في عزّ اشتعالها." (2)

ويتحول " العمر " عن طريق الصورة الشخصية (*Le Portrait*) إلى مخلوق بالإمكان إمساكه والنظر في وجهه، ذلك الوجه الخالي من التجاعيد، إلاّ أنه يفلت من يد الراوي. يتسابق " العمر" مع الراوي وينتصر عليه في كل مرة. يهرب منه يتجاوزه بخطوتين.

1 . نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 280.

2 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 151.

ومن خلال الصورة الشخصية، أيضا، تسرق الظلمة القاسية الراوي من ساعته، بدل أن تسرق ساعته منه؛ حيث يمارس الراوي تحطيما كليا للاستعمالات اللغوية المألوفة، ويصل إلى قمة الانزياح وهو يـــُسرق من ساعته الضائعة في المدارات من طرف ظلمة قاسية ...

لينتقل بعد ذلك من عالم تخييلي رسمه وآمن بوجوده وبحقيقته، إلى عالم المراد والمشتهى، ومن خلال تقنية " اللوحة *Le tableau* " يشتهي الراوي أن تـــُـثـــقَـــلِّ ساعته من خطاها، لتمنحه فرصة لاحتضان ذاكرته في عز اشتعالها.

استعارة الأشياء

ج. استعارة الأشياء

الجنس الروائي مشروع قرائي متعدّد الوجهات والمداخل. يقوم على الانفتاح والإبداعية والتعددية الرؤيوية، إذ يسمح بعد كل قراءة بظهور مفاهيم جديدة وأدوات تحليلية وتفسيرية خاصة، رغم انطلاقه من أرضية تأويلية واحدة، هي رصد التقابلات المعنوية للعلاقات الموجودة بين الكلمات والجمل والأساليب، والضمائر والعلامات، والسمات والبني البلاغية والأسلوبية، أو أي عناصر بنائية أخرى تفيد في استخراج المعنى الروائي، المتمنع في كثير من الأحوال.

وفي لغة الرواية تتنوع العلاقات بين الأجزاء، وترتبط بتأليف المكونات وخصائصها الملازمة. كقول الراوي:

" لم يسقط حلمي بعد، كنت موجودا بقوته فقط، أو بما بقي فيه من قوة صامدة حتى تلك الساعة، ولا أخفي إنني في قلب ظلامي الذي أعيشه في هذا المكان الغريب، غرفة الإنعاش أو زنزانة الموت، كان التذكر... شيئا يسر الفؤاد، وينقص قليلا من كروبه المدماة، وحالة التلاشي المسقطة".[1]

وكما يقول العسكري: « ثم إنّ ما طريقه التأول، يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويعطي المقادة طوعا، حتى أنه يكاد يداخل الضرب الأول، الذي ليس من التأوّل في شيء (...) ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة.»[2]

إن الريادة هنا تعود لمرجعية الألم الخارق، الألم النفسي الحاد الذي شتت الراوي، وزاد ــ أحيانا ــ في غموض العلاقة بين الدوال ومدلولاتها. فصاغ صورا استعارية موحية تشرع باب التأويل. إذ أن كل تأويل مرده الابتعاد عن التصريح والوضوح.

1. بشير مفتي ، أشجار القيامة، ص 45.
2. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، 1952، ص 239.

وبطريقة مدهشة حاول الروائي إحداث نوع من التوافق بين الصور الواقعية والمستعارة، والوسط الأسلوبي الروائي. فقد توالت الصور الاستعارية والصور الكنائية بقوة، رغم الطابع الواقعي للرواية التي شكلت نموذجا فريدا من الصور، منذ فصولها الأولى. حيث لكل استعارة فيها، دور تضطلع به. كما يشير إلى ذلك سارتر:" كل جزئية لها فائدة يتم الإمساك بها لتصب في مجرى المناقشة. " (1)

ويمكن أن نقارن ذلك بالنماذج التالية من رواية " أشجار القيامة":

1- «احتضنني الفراغ والموت، وزوبعة الألم، و فيضان الخوف، وتذكرت وغرقت في بحر من النسيان»/ص 19.

2- «يا لها من عجيبة هذه اللعبة، فمرات تتدفق لوحدها كالماء الذي يندفع من حنفية تفتح، ومرات لا حياة لمن تنادي، كنت اكتشف أمر الكتابة معي، ملذاتها وعنفها، جمالها وقدرتها على تحوير حياة الواحد، عندما يرغب أن يكتب تحت ضغط الحاجة الملحة، أو ما يرديه إلى شيء جحيمي أو اقرب من الجحيم من غيره...»/ص 87.

إن منح الفراغ والموت، الألم، الخوف... ذراعين للاحتضان، ومنح الخوف ماهية الفيضان، وجعل النسيان بحرا يغرق الراوي، ليست صورا مبتدعة بكل تفاصيلها، رغم كونها نتاج لغوي تفرد به الراوي من خلال روايته، فكثيرا ما تداولت عبارات مثل:« أغرق في بحر النسيان، أغرق في بحر الحزن ... أغرق في الحب، أغرق في بحر من التفاؤل ..» في لغة التعامل اليومي لكن الروائي، بعث فيها حياة جديدة من خلال التوظيف الخاص في النسق الروائي لـــ"أشجار القيامة."

وتتجلى فرادة التوظيف أو النسج اللغوي، أكثر في المثال الثاني. حيث تصبح الكتابة مرة لعبة، ومرة شيئا له ملذات وعنف وقدرة على تحوير الحياة، وتتجلى القدرة على البعث، وعلى الإبداع الفردي الخاص حين يستعير الراوي صورة جلية في الواقع اليومي، وهي

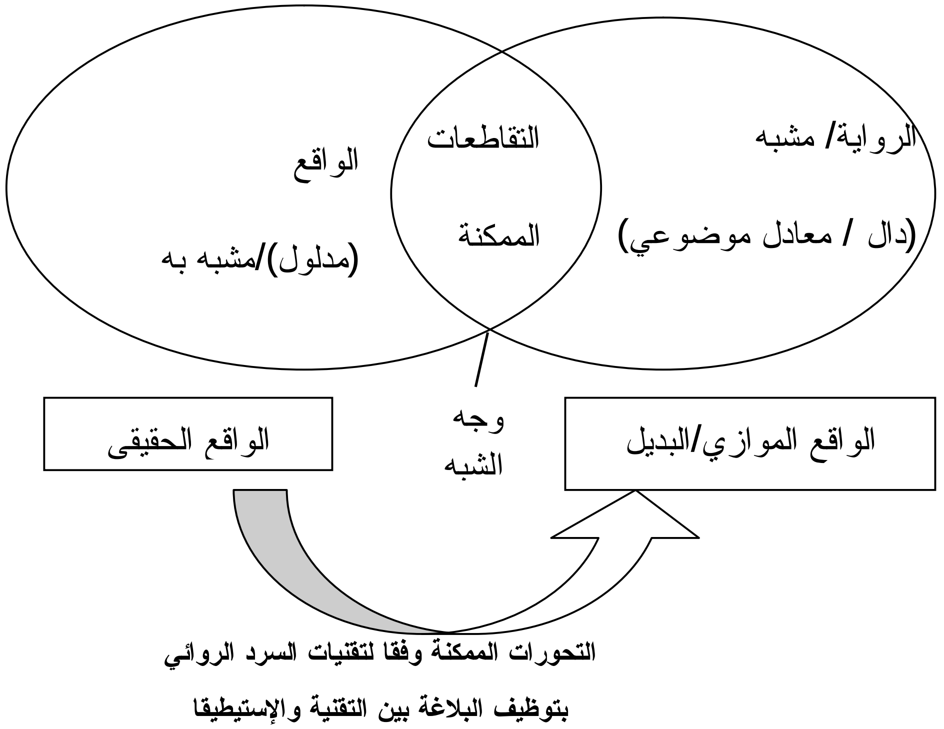
1. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص254.

صورة المونولوج الداخلي أو خطاب الشخص لنفسه، صورة تتكرر عند كل واحد منا، لكن الروائي يأخذها من الواقع، ليسلط عليها رؤية خاصة به، فتتجلى على المنوال التالي:

«هي حيوات ستـُـسرد بعجز فاجع عن السرد، وقصص تتلى/ تروى بلا خوف وبعنفوان ... إنني اكتب لهذا السبب، لقد ذهب الجميع و بقيت وحدي. أنشد الآخر فيّ عله يصرخ، صرخ عدة مرات، وفي كل مرة قتلته، شعرت بالرغبة في ذلك، ولم أفكر في عاقبة الموت،...» ص/13.

والواضح أن ما يطغى على صور الرواية، هو المرجعية العقلية، حيث تقوم وظيفتها الرئيسة على وضع التجارب والأفكار المجردة، في إطار محسوس. وعلى الرغم من أن الحقول الدلالية لمفردات"أشجار القيامة" بسيطة واضحة إلاّ أن عملية النسج اللغوي منحتها شيئا من المراوغة والتعقيد. ولعل ذلك راجع، كما سبق الذكر إلى ظاهرة: « تستر النصوص ببعضها ».

فالاستعارات الجملية في رواية أشجار القيامة، أو في أية رواية أخرى، تكون بمثابة بني ووحدات مؤسِسة لاستعارة كبرى، أعم وأشمل هي (الاستعارة الروائية) كدال أكبر مدلوله الواقع. مشكلة منطقة محدّدة من التقاطعات الممكنة، على صعيد الممارسة الروائية والخيالية، وفقا للخطاطة التالية:



الرواية استعارة تمثيلية كبرى

وفي رواية البيت الأندلسي يقول الراوي: " لبستني حيرة غريبة، وكأن أبي كان يستعد للموت. وهو ما يزال يتحدث بعينين مفتوحتين." (1)

فتحول الحيرة إلى لباس. معناه الملازمة المستمرة، فالحيرة تلازم الراوي كما يلازمه قلق الخوف من موت والده، ملازمة اللباس للإنسان.

و"عن طريق الصورة كآلية إستراتيجية في صياغة العالم. ينتقل النص الروائي من الأحادية الدلالية إلى التكاثر والتشظي الدلاليين. وبكلمة أدق إلى" معنى المعنى " ويخرق بذلك توقعات القارئ لأن: " العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ بحيث ينتهك معاييره الجمالية ويخالفها (...) ويسمى عدم الانسجام هذا (المسافة الجمالية) ". (2)

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 204.

2 . رشيد بن جدو، العلاقة بين القارئ والنص، مجلة عالم الفكر الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ع 344، 1992، ص 138.

ففي المثال التالي تتضح ملامح ذلك القلق حين تتصف الفرحة بالهروب، والشوق بالانزلاق بين الأكف. في قول الراوي:

" العالم كله يختزل في ابتسامة أو فرحة هاربة، أو في شوق ينزلق بين الأكف. بينما يظل الحاكم أو من يدور في دائرته يقلب كل شيء حتى التفاصيل الصغيرة، قبل أن ينطق".[1]

وقوله في موضع آخر:" أسئلتي الحقيقية التي ظللت أخنقها لكي لا تطير من حنجرتي كالطيور الجريحة هي التي كانت تعذبني". [2]

هكذا ينشأ الراوي علاقة بين الأسئلة الحقيقية والطيور الجريحة، التي لا تقوى على الطيران. كما يمنح الأسئلة ذاتها صورة كائن حي يمكن التخلص منه بخنقه. مما يُبرر كون هذه الصورة تعبير عن شعور الراوي بالرغبة في طرح تساؤلات يمارس عليها - مجبرا– عملية الكبت.

(فالمبدع حينما يستطيع أن يعثر على وجه مشترك بين المعنى المجرد والواقع العيني المرصود من جهة، لا يتصور الإنسان العادي أن يتوافر فيها مثل هذا الوجه المشترك .أو يأتي عن طريقها ويستطيع عندئذ أن يعيد تنسيق عناصر الصورة وفق مشاعره وأفكاره لا وفق الواقع العيني المرصود. ويخرج بها من بعدها المكاني المقاس إلى بعدها النفسي. ويربط بين عناصرها ومشاعره وأفكاره ربطا غير متوقع يصنع لها به نسقا مكانيا لم يكن لها من قبل بحيث تصبح الصورة تعبيرا صادقا عن الشعور أو الفكرة ...

والتصوير غير المباشر الذي يُحدث فينا الاستجابة المطلوبة، ويثير الدهشة ويمنحنا معرفة جديدة، إنما هو الذي يقوم ــ كما قال أدمان ــ على الربط غير المتوقع الذي يملك أفئدتنا ويسحر أبصارنا.[3]

---

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 176.

2 . المصدر نفسه، ص 180.

3 . يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 235.

وكذلك قوله: " كان الشاوي واضعا رأسه بين يديه وهو يستمع ليوسف. كان نوع من القلق يصبغ كل حركاته التي لم تعد عفوية كما كانت. انطفأت نكته المتواترة التي كثيرا ما ختم بها أحاديثه، وعوضها ذعر كبير ارتسم في عينيه بقوة."[1]

حيث ينشئ علاقة ــ لم تكن متوقعة ــ بين النكت والضوء / الشمعة، التي تنطفئ بعد اشتعال، لتخلف شعورا بالقلق والخوف. كما يُصوّر الراوي " القلق " كشخص يحمل فرشاة ويشرع في الصباغة. غير أنه ــ على غير العادة ــ يصبغ حركات إنسان (الشاوي) لتفقد وجهها العفوي الأول... كل هذا من باب الاستعارة، فالراوي يخرج اللغة من دائرة الاستعمال الشائع ليعكس حالة القلق تلك.

فــمعطيات العالم الروائي تؤكد أن الرواية كالحياة لا تبنى على التوتر وحده. و"...لكَم يبدو حيويا إنهاضُ نمط من العلاقة الجدلية في العمل الروائي بين التوتر والاسترخاء بين الصراخ والهمس، بين الحركة والهدوء. ذلك أن التوتر الدائم والصراخ والحركة الدائمة تفقد التوتر والصراخ والحركة التأثير الحقيقي. فكما الحياة في جدل أضدادها صراعا وتفاعلا وحوارا يفترض منطق العمل الروائي أن تكون لحظاته هكذا، إذا ما أردنا أن نستمع في الرواية إلى نبض الحياة لا أن نقيم فيها طقوسا ما تميّه لدفن كل حياة".[2]

والرواية بوصفها استعارة، لا تتحدّد بوحدة عضوية، تربط أجزاءها بشكل عضوي حي، ولا تتحدد بالفعل الواحد، ولا الموضوع الواحد. وترابط الأجزاء فحسب. وإنما تتحدّد أيضا بقدرة العملية الاستعارية على ربط كل هذه الأجزاء، وظهورها في عمل واحد، له غاية واحدة.

لذلك درج الباحثون على اعتبار الرواية أكثر واقعية من الخطاب الشعري، وما تعبير الرواية النثرية القريب من اللغة اليومية، إلاّ مثالا على ذلك، وأغلب الدراسات التي تبحث في نشأة الرواية ربطتها بهذا العنصر الاجتماعي.[3]

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص229.

2 . جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص 132.

3 . سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 140.

يقول الروائي في "**وصلة الخيبة**"، وهو يستعير ظاهرة اجتماعية انتشرت بكثرة في، مجتمعنا (ظاهرة زواج الشيوخ بفتيات تصغرهن سنا):

" الحاج إبراهيم الذي بمجرد أن أنهى عدّة الحج، وضع زوجته الثالثة في عداد أخواتها كما يقول. و قال لها أنت هنا إذا شئت تأكلين و تشربين، ولكن إذا ما عجبكش الحال الباب يفوّت بقرة. كانت تفهم جيّدا، أن لا بقرة غيرها، ولا باب غير باب منزلها، تزوج من شابة قتل الإرهابيون زوجها الشرطي، جاء بها من مداوروش، من بلاد الشاوية ..."[1]

إن استعارة هذه الواقعة الاجتماعية من الواقع الحي، منسجمة مع استعارة التسمية (وصلة) الرابطة بين إيقاعين مختلفين كما ذكرنا، والتي قـُرنت بكلمة (الخيبة) / خيبة الزوجة الثالثة والرابعة أيضا.

إنّـــنا من خلال فعل القراءة الآن، غير ما كنّا عليه بالأمس، وما يمكن أن نكون عليه. إن هذا التغيير يحدث بشكل تدريجي معقد. وقد بدأنا نُحِل(مراد باسطا) محل"غاليلو الرّوخو" أحد المورسكيين الفارين من الأندلس في القرن(16)، الذي شيّد البيت وفاءً لحبيبته (سلطانة بلاثيوس) التي بدأنا نحل محلها " لاكاسا "صديقة "مراد باسطا " ساكن البيت.

فإذا ما كان مجرى كتابة الرواية يشبعه مجرى الحياة، إن لم يتماثل معها ذلك أن مراقبة الأحداث تحصل، عبر ذهن بشري، وليس عبر ذهن شبيه بذهن الآلة، كما يقول واين بوث *Booth* بصدد الأساليب الروائية. فإن الأيديولوجية التي تخترق الخطاب الروائي تبدو غير معنية بفهم(بوث)، أو أي فهم آخر يتخذ منحاه. " ذلك أن الايدولوجيا تنظر دائما إلى نفسها على أنها قادرة أن تصيّر ما لا يصير. ولهذا فهي تصنع لنفسها داخل المعمار الروائي قمة أولمبية، تخضع من خلالها كل عناصر العمل الروائي ومقوماته لإرادتها. "[2]

هكذا وببساطة شديدة، تُحال مصداقية هذا العمل أي واقعيته وقدرته على الإقناع إلى انسجام الممارسة الروائية. فالمسار الاستعاري الروائي الذي ترسم حدوده بتشابك

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 105.

2 . جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 75.

وتداخل استعارة الصور والشخصيات والأوصاف والحوارات، وحتى الأماكن والأزمنة والعبارات التركيبية ... يحوي مادة ثرية، بوسعها التنوع والتوالد إلى مالا نهاية. لكنها تبقى أبدا على اتصال ثابت، بنواة كبرى تتموقع في المركز، ومنها ينبثق المغزى العام للرواية حيث يؤمن هذا الاتصال الثابت تحقيق شرط الانسجام.

فالروائي يقوم بانتخاب مجموعة من الدلالات المنتجة لديه، يعيد صياغتها وترتيبها، لينشأ منها عالما دالا، ذا بنية واضحة. ومكونات منسجمة، سعيا لإدراك ماهية هذا العالم. وسيلته في ذلك استعارة مكونات عالم قائم خارج النص، يجسد في الوقت ذاته مفارقة مشاركته في قواسم مشتركة عديدة. تشخص إشكالية اشتغال الذات على ذاتها ومساءلة أسس حضارتها.[1]

إن التشخيص على المستوى الكلي لرواية البيت الأندلسي مثلا، يكمن في ذلك الخلق أو الرسم الحي لمظاهر الحياة في الرواية. وتفاعل أزمنتها وأمكنتها وأشخاصها وأحداثها...الخ، مشخصة بذلك بلاغة الواقع. فالتشخيص الاستعاري الموفـــَـق، يكون بوسعه إزالة الرتابة عن الأشياء، من خلال خلقه لعلاقات جديدة تتواصل من خلالها عناصر الوجود، ليقدم لنا العالم القديم بحلة جديدة، مدهشة، تستدعي التأمل وتوقظ الفكر، وتحرك الشعور. لأن ما تقدمه الرواية " ليس مجرد مفاهيم عارية من أي غطاء حضاري، بل هي نماذج معرفية تخفي داخلها نمط الحياة والموت وإنتاج القيم."[2]

والرواية في واقع الأمر نوع من فلسفة المعنى وطرق إنتاجه وأنماط وجوده وظهوره. وتلك هي حصيلة الاعتراف بفاعلية اللغة فيما تحققه من كشوفات.

يقول الراوي:

1 . أحمد طالب، السرد القصصي وجماليات المكان، في الموقع : . *www. mnaabr . com / v b / showthread* *php ! g = 2316* ، فتح الرابط يوم : 20 / 06 / 2011، على الساعة: 12: 13.

2 . سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، الكتاب 29، 2001، ص06.

"مدّدت يدي نحو غيمة هاربة بين شجرتين، وتمنيت أن أسحبها نحوي بهدوء وأدخلها إلى بيتي، وكلما اشتقت للأشياء الهاربة من كفي وعيني، حررتها وأطلقت سراحها مداها فقط لأشعر بأن بعض الدنيا ما تزال بخير."(1)

ويقول في موضع آخر/على لسان سيلينا بلاثيوس:

" وفاة جدي غاليليو تركت في يما مارينا خدوشا كبيرة. فقد عرانا موته من أية وسيلة دفاعية، أدركت أمي أن الدنيا كانت موحشة في غيابه ... كانت هي التي وقفت بجانبه في أيامه الأخيرة، عندما انطفأت الدنيا في عينيه. مات جدي حاضنا كفها مثل طفل، وعيناه مليئتان بالبحر..."(2)

يشتمل المثالان على مجموعة من التشخيصات الاستعارية: غيمة هاربة، موت يعري، دنيا تنطفئ، عينان مليئتان بالبحر ... وتتكاثف الصور على هذه الشاكلة لإنشاء عالم كثيف من الدلالات، عالم انبثق عن تشابك فروقات وتوترات، وصدمات وجراحات وحوادث متداخلة، "يستحيل معها على الإنسان أن يتساوى ونفسه، أو يتطابق مع معناه أو أن يملك رغباته، ويسيطر على لغته وأشيائه. إذ من غير الممكن أصلا التطابق بين الرؤية والعبارة، أو بين الماهية والواقعة، أو بين القول والرغبة، أو بين القصد والصنع. وهكذا لا يمكن الفكاك من خداع العبارة و حجاب الرؤية."(3)

فمظاهر التشخيص الاستعاري الروائي على تعدّدها وتشعبها، تملك قدرة تنسيقية هائلة، حين تجعل الرواية دال ذا وظيفة محسوسة قابلة للتعيين المبدئي، سعيا لجعل عملية الانطلاق من المجرد إلى المحسوس، وصف دقيق يفضي إلى نتائج مثمرة. وحتى لا تعبر الاستعارة عن مجرد الزينة والزخرف أو الحشو والإطناب.

و"بدل القول التقليدي بأن لغة المؤلف تعكس الواقع، يأتي القول البنيوي بأن بنية اللغة تنتج الواقع، وفي ذلك تعرية السر الصوفي للأدب *démystification*، بحيث لا يغدو

1. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص308.
2. المصدر نفسه، ص387.
3. سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، ص169.

مصدر اللغة راجعا إلى تجربة الكاتب أو القارئ، بل إلى العمليات والتعارضات التي تحكم اللغة، ولا يتحدد المعنى بواسطة الفرد بل بواسطة النسق الذي يحكم الفرد."(1)

هكذا ترسم الرواية عالمها الخاص، وفق خريطة جديدة، تحدد العلاقات بين الأشياء والهويات المختلفة. تماما كما رسم الطاهر وطار عالم رواية " الحوات والقصر" وغيره من عوالمه الروائية، مشخصا القرى السبعة بما احتوته، ومثلما رسم واسيني الأعرج خريطة "البيت الأندلسي" بتنسيق مذهل على كثرة الأحداث والشخصيات والمواضيع التي تناولتها الرواية، والروايات المجسدة للتشخيص الاستعاري كثيرة على كل حال.

وهناك دوما فرق لا يمكن إفناؤه، فرق بين معطيات العالم الروائي وعناصر التجربة الإنسانية وأصعدة الواقع." إنه الفرق بين الموجود والمعقول، أو بين المفهوم والملفوظ، أو بين المقول والمرغوب، أو بين المراد والمعمول...وذلك ما يفسر لنا تساقط المشاريع أو انفجار المفاهيم في أتون التجارب وعلى أرض الواقع."(2)

إنّ انفتاح الممارسة التشخيصية للاستعارة الروائية بظواهـــرها المتعددة وتقنياتها المختلفة على صعيد الشكل والمضمون لمساهمة فعالة في عملية أنسنة الأفكار، بحيث تقطع دابر التقـــديس الاعتباطي للقوالب الجاهزة، والمقولات الاعتيادية الباهتة. فلا تميل لها كل الميل، بل تسعى إلى إعادة النظر في صياغتها تماشيا مع متطلبات العصر الراهن. محاولة بذلك جعلها تتماهى في أشكال جديدة تناسب مقاسها إلى حين. مادامت المضامين من وقت لآخر تضيق بالأشكال ذرعا، فإمّا أن تحـــوّرها أو تُـــفَـــجّرها. وفي النهاية فلسنا نملك حق الجزم، فيما إذا كانت نهاية التشخيص الاستعاري تصب في الأنسنة أم التـــشيؤ؟

- ما علاقة التشخيصات الاستعارية العامة في الرواية بمفهومي الأنسنة و التشيؤ؟

يبدو أن الإجابة على هذا السؤال بحاجة إلى الكثير من الإحاطة والتثبت اللّتان تعوزاننا في الوقت الحالي.

1. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 109.
2. علي حرب، حديث النهايات، ص185.

وملخص القول، أن الصور الاستعارية الحيّة، القائمة على الابتكار والجدّة في التصوير تتمكن أكثر من التأثير في نفس المتلقي. عكس الاستعارات الميتة التي شاع تداولها حتى صارت مألوفة ذابلة مبتذلة، مثل هذه الاستعارات تفيد المتلقي زيادة معرفة لم تكن معروفة لديه من قبل ولأن النفس تشعر باللّذة تجاه هذه المعرفة الجديدة. فالمتعة التي تداخل نفس المتلقي جراء ذلك، إنما هي متعة الحصول على معنى جديد، واكتشاف علاقات جديدة كانت مُغيبة. أو معرفة فنية التي لم تكن مكتسبة من قبل.

وتتضاعف متعة المتلقي بذلك كونه يكتشف نوعا من المغالطة الدلالية الناجمة عن اللامباشرة في صياغة المعاني، والتي يقف في النهاية على تبيّنها.

استعارة الأحداث والمواقف

د. استعارة الأحداث والمواقف

الرواية - بوصفها استعارة - تمتلك قوة خارقة على رسم خرائط العوالم البشرية الداخلية والخارجية، الحسية والنفسية، بتصميم متكافئ. ولكن هذا الإبهار فيها، قاعدة لها استثناءات. ما دامت بعض الاستعارات الروائية دون بعضها الآخر، تنال وسام الإكبار والإعجاب. بوصفها منظومات أكثر نضخا وتميزا، تــكُوّن نموذجا قياديا صالحا لتنظيم الوحدات وتشكيل العلاقات الرابطة بينها.

ولطالما أشار " لحمداني" إلى ذلك، وهو يذكر بأن :" الاستعارة التمثلية، أكثر دلالة على خصوصية الحكي، وأن الاستعارة القائمة على مستوى العبارة، ليست هي المقصودة هنا، بل تلك التي تقوم على اقتباس أساليب الآخرين والاستدلال على هذا الرأي والبرهنة على مصداقيته." [1]

نحاول توضيح ذلك، عبر قراءة متأملة، للمقاطع السردية الثمانية، في رواية " الحوات والقصر"، تمهيد، ثم ترحال، عبر القرى السبعة . باعتبارها (استعارات مقطعية/ جزئية) تغذي المركب الكلي الشامل (الرواية). ففي حال تأويلها تأويلا دلاليا حرفيا، سنخرج لا محالة عن مغزى الاستعارة / الإطار، ومحاورها الدلالية الكبرى، مما قد ينتحي بالمتلقي إلى قبلة غير مشروعة، ويفيده في النهاية متعة القص، وحده دون متعة فائدته ومغزاه.

إنّ التأمل الواعي لطريقة التشكيل الاستعاري في رواية " الحوات والقصر يمكننا من إعادة تقسيم نص الرواية إلى مقاطع جديدة، استنادا إلى الإحداثيات الزمنية والفضائية للمبنى الحكائي:

1- قبل اصطياد (علي الحوات) للسمكة.

2- اصطيادها وحسن معاملته لأهل قريته.

1. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 08- 09.

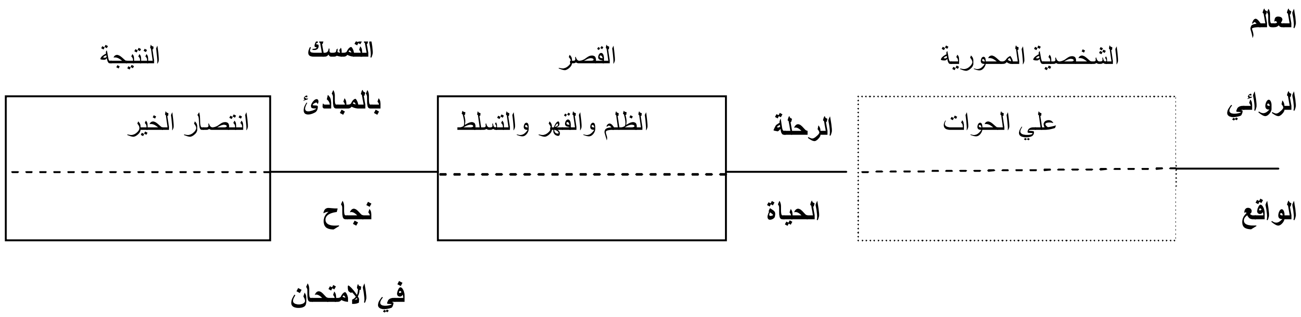
3- رحلة (علي الحوات) عبر القرى السبعة.

4-وصوله إلى القصر ومعاناته.

5-جزاء علي الحوات/ جزاء سينمار.

لعل هذا التقسيم يساعد في إدراك المحطات الأساسية التي تبرز أداء (علي الحوات) لرحلته، بكل تفاصيلها ومنعرجاتها، وكل ما صادفه خلالها، والرحلة هنا، رمز لمسيرة الإنسان في الحياة(حيث تعدّدت صورتها بين لقاء الخيّر والشرير، وبين الشدة والرخاء).

وعندما ننتقي "علي الحوات" بوصفه محورا للرواية، كرمز مستعار نحصل على القراءة التالية:



هذا في حال النظر إلى وجه مستعار واحد (علي الحوات) الذي يتفاعل مع رموز استعارية أخرى: (إخوته، أهل القرى، الملك،....)، ويتوجه التأويل بعد ذلك، إلى إدراك القيم، من حيث العوامل المشتركة بين المجتمعين: (الروائي/ الواقعي) في إشكالية تسيير الفعل السياسي.

ينبغي أن نرقـــى بالقيمة الأساسية في هذه الرواية على المستوى التداولي، ونضعها في طاولة النقاش مع الواقع، حيث تظهر كل القواسم المشتركة، فالرواية بوصفها استعارة تمثلت في محاولة، تهدف إلى تجلية القيم الأساسية المسجلة على المستوى العميق للرواية، التي تجري مجرى الرسالة المسخرة لإقناع كل حاكم بأهمية تشييد فعل سياسي يحتكم إلى العقل

والعدل. والكيل بمكيال واحد. وموجهة كما جاء في الإهداء الخاص بالرواية :" إلى كل علي الحوات في أي عصر كان وبأية صفة كان." ط – و. [(1)]

فمهما فقد الدعم في تشييده للخير، عليه بعدم الاستسلام، ويتجلى ذلك من خلال بعض اللحظات السردية حيث يفقد (الحوات) الأمل في تغيير الوضع، وحتى في إمكانية التفكير في اقتراح البديل، والخروج من المأزق الذي يهدّد وجوده.

وهكذا تؤدي الرواية وظيفة استقطاب الصورة الاستعارية إلى النسق الشامل. فهناك من جهة، نوع من التكاثف الاستبدالي على مستوى الموحيات،(يعني بالإجمال الرموز) التي هي علامات قوية، متنقلة ويمكن أن نقول" مشيأة " كشريحة رمزية مشيأة . ومن جهة أخرى ملصقة تركيبيا على مستوى التقرير، يعكس شيئا من" أسطرة الاستعارة ":

* " يقال أن الحوات، رفع من القصر بقوة خارقة، صارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر، حصانا بسبعة أجنحة، امتطاه على الحوات وطار به إلى وادي الإبكار، وأن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء التي فقدها وتزوجته...." /ص 265.

*" يقال أن علماء مدينة الأباة، صبوا عقار الحاسة السابعة عشر الذي توصلوا إليه قبل يوم واحد في جميع الآبار والسواقي والأعين وأن كل الرعية تحولوا من تلقاء أنفسهم، إلى سلاطين، بما في دلك سكان القصر وأن على الحوات استعاد كل أعضائه المفقودة وتزوج العذراء التي كانت بحق سلطانه السلطانات"./ ص 267.

* " يقال أن دموع على الحوات، أغرقت القصر في فيضان، وأن جدران القصر وكل صخوره، تحولت إلى ملح وراحت تذوب، فما أن فقأ الحراس عيني على الحوات، حتى انهار كل شيء ونجا علي الحوات، بفضل السمكة التي حملته على ظهرها وهربت به "./ ص 267.

1. الطاهر وطار، الحوات والقصر، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1980، ص 03.

* " يقال أن علي الحوات، ما إن فقئت عيناه، حتى صار وهجا، ارتفع إلى السماء، ثم صار شمسا هبطت إلى القصر، فتحول إلى دخان أزرق وعندما وصلت جيوش الانتقام، لم تجسد سوى الرماد...." . /ص 267.

إن أول ما يلفت الانتباه في هذا المقطع السردي (المؤسطَر)، وهو تكرار كلمة (يقال) التي توحي بتعدد الأقاويل وكثرة القيل والقال، مع أن كل ما جاء بعد هذه الكلمة من عبارات وأخبار خرافي وبعيد عن محمل الجد. وفي هذا وحده صورة استعارية من الواقع الحي عكسها الروائي بترميز خاص وبعبقرية روائية فذة، مادام الروائي يكتب، ليخلق عالما جديدا أو ليصور العالم الحقيقي، كما يراه هو، داخل فضاء رمزي مفتوح، على فعل التخييل، يكون لتذوق الصورة الإبداعية فيه، شكل منحرف أحيانا عن السياق المألوف فيستجدي صورا عامة لفهم مغزاه، عبر متعة اكتشاف المغالطات وفك الشفرات.

إن تحليل البناء التشكيلي للصور، في هذا المقطع ينبئ بنص جامع الثلاثة طبقات متمايزة تتمثل في: [1]

1/الاستعارة المنطلق(جملية جزئية)	2/حكايات الاستعارات المقطعية (جزئية)	3/حكاية الحكايات أو الصور الجامعة(روائية شاملة)
وتتمثل في الجمل المشكلة للمقاطع كاستعارات	تتمثل في الحكايات المتضمنة في مقاطع الرواية	وتتمثل في الرواية ككّل.

1 . ورد هذا التقسيم في كتاب البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول لـــ: محمد العمري / المرجع السابق، ص 189

1/**الاستعارات المنطلق (أو القاعدية):**

هي التي (تبني عليها أسطورة أو خبر، وهي نوعان: صريحة ومؤوّلة، والمؤوّلة قريبة أو بعيدة، والبعيدة هي الوجه الأكثر انتشارا في الرواية. والمثال النمطي للاستعارات الصريحة التي تقترح حكايات لتفسيرها، حسب السياقات والحضارات هو الأمثال، مثل: "وافق شن طبقة"، أو " الصيف ضيّعت اللبن" [1]

أما الاستعارات المؤوّلة، التي نستخلصها من الخبر عن طريق التأويل، فنجد صوّرها متعدّدة في المقطع السردي مثل الاستعارة المكنية والتشبيه البليغ والكناية ...إلخ، كقول الراوي في المقطع السردي السابق:

"إن دموع علي الحوات أغرقت القصر في فيضان"، وقوله:"السمكة ...صارت حصانا..."ويقال أن علي الحوات، رفع من القصر بقوة خارقة" وكذلك :"إن علي الحوات صار وهجا ارتفع إلى السماء، ثم صار شمسا هبطت إلى القصر فتحول إلى دخان أزرق. " فهذه الجمل الاستعارية، هي استعارات قاعدية /منطلق.[2]

2 / **حكايات الاستعارات:**

تتكون الصور الجامعة، كما فُهم من التوضيح السابق، من عدّة صور جزئية تبلور مقايسات استعارية. وتبدأ العملية عادة بالمقايسة والمناسبة بين حالين أو عدّة أحوال، ليأتي التحويل الحكائي بعد ذلك. وهذا ما حدث في هذا المقطع الروائي، حيث شُبه حال "علي الحوات" بحال : "رسول أو نبي طاهر". ونفسر هذا الفهم كالتالي:

الأسطرات وحدات مكونة كبيرة يجب البحث عنها على مستوى الجملة، وإذا قطّعنا الأسطورة إلى جمل صغرى قصيرة ونقلناها واحدة بعد أخرى على جذاذات، ظهرت وظائف محدّدة، وتبيّنا في الوقت نفسه أن للأسطورة طابع حميمي فيما بينها... ولكننا نكتشف فيما بعد اختلافات ضخمة تفسر جزئيا...جزئيا فقط .

---

1 . محمد العمري، البلاغة الجديدة، ص189.

2 . الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص 267.

فلنوضح المقايسة بالجدول التالي:

المشبه (علي الحوات)	المشبه به (رسول – نبي مُعجِز)
1- " صار وهجا ارتفع إلى السماء ثم صار شمسا هبطت على القصر فتحول إلى دخان أزرق وعندما وصلت جيوش الانتقام لم تجد سوى الرماد." /ص 267.	1- كأنه إبراهيم –عليه السلام –لما كانت النار بردا وسلاما عليه.
2-" انهار كل شيء ونجا علي الحوات بفضل السمكة التي حملته على ظهرها وهربت به" /ص 267.	2- كأنه المسيح، حين شبه لقومه، فما صلبوه وما قتلوه.
3- "صارت السمكة ...حصانا بسبعة أجنحة امتطاه علي الحوات وطار به"/ ص265.	3- كأنه محمد صلى الله عليه وسلم حين ارتفع إلى السماء في حادثة البراق.

المشابهة بين صفات "الأنبياء والرسل"من ناحية الإعجاز وعلي الحوات، عملية تخييلية أولية. كان بالإمكان أن تأتي على صيغة: "ما أشبه علي الحوات بنبي طاهر، له معجزات خارقة " ولكن الراوي شاء أن يوظف الاستعارة الروائية في هيئة تداخل سيميولوجي أدبي، يشكل الانقلاب الواعي على وضع قار، ليحقّـق وضعا آخر، من نوع خاص. وهذا ما شكل فرادة الكتابة الروائية، وبلاغة الاختلاف بين الواقع والرواية، فكانت حكايات الاستعارات، مجرد تخييل تام في مستوى اللغة، لا بدّ من إقحام قدر من الواقعية فيه." وقد كبح التخييل اللغوي بإقحام"المقايسة " (أو المقايسات) في"حكاية / رواية" ولإضفاء

قدر من الواقعية، غير أن هذا الكبح الواقعي سرعان ما كشف للقارئ عن مضاعفة التخييل (بإضافة التخييل الحكائي النصي إلى التخييل اللساني (الجملي)، ذلك أنه لن يلبث إلا هنيهة، حتى يكتشف وهم الواقعية المدّعاة. " (1)

وبعبارة أخرى، فقد أوهمت الرواية بأن المقايسة، ليست مجرد خيال بل هي واقع له مرجعية تاريخية، ولكنها في ذات الوقت واقعية عجائبية يرتقي فيها (الحوات) إلى السماء حينا ويمتطي سمكة تتحول إلى حصان بسبعة أجنحة حينا آخر....إلخ. وبذلك يتضاعف التخييل.

هناك إذن مساران: مسار روائي و مسار استعاري، أي (مسار سطحي وآخر عميق)

1- **المسار الروائي(السطحي):** متمثلا في الأحداث التي وقعت للحوات من خلال الرواية ككّل، أو من خلال المقطع السردي، المأخوذ كنموذج لذلك.

2- **المسار الاستعاري (العميق):** متجسدا في كون (الأدب مركب مفتوح على قراءات. وأول شروط إنتاج هذه القراءات، والتوجه إليها هو سياق النص، وإستراتيجية الكاتب التي وردت فيه).

ويتمثل المسار العميق لهذه الرواية/تخريجا من هذا المقطع السردي في مساعي الخير والنبل الخاصة بـــ"علي الحوات" وتشبيه شخصه بشخوص الأنبياء. فالراوي – هنا - يجعل المتلقي يحاول إحياء إمكانات الفهم عنده. في حضور لذة المتخيل، واستنفاد القدرة على اختراق الرواية وتحويلها - بالكلمة – إلى رمز قابل للتجلي وخلق متعة التلقي.

3/حكايات الحكايات(الصور الجامعة):

الصورة الجامعة للحكايات وأسسها الاستعارية، هي رواية " الحوات والقصر" ككل، من أول كلمة فيها إلى آخر نقطة منها. إنها " الرواية بوصفها استعارة تمثيلية كبرى"،

1 . محمد العمري، البلاغة الجديدة، ص192.

متضمنة الأثر والموقف، وهي ككلّ(قراءة شعرية تعقِـــد صلحا بين الواقعي القاهر والحلمي الملفت، بين الجدّي المتهجم والساخر المبتسم). [1]

إن "الطاهر وطار" يصوغ في ذلك كله ــ من وراء حجاب أو حجب ــ حكاية المبتدى والمنتهي" صراع الخير والشّر"، متجاوزا الحدود المعتادة بين التاريخ والواقع والوهم والخيال.

ويمكن اعتبار التحولات الرمزية، وطريقة صياغة الدوال في هذه الرواية عملية ذكية، تخلط الجدّ بالهزل والواقع بالخيال، والحجة بالسخرية. قصد تمييع الموقف نسبيا، وإحداث مفارقة النتيجة وهي الوصول إلى أهمية موضوع الطرح: (الكيل بمكيالين، جزاء الأخيار في ظلّ حكم الغاب....الخ). وذلك كله للتلاؤم مع واقع حي، حيث القيادة تنأى بعيدا عن جراح الشعب. تنعم بالبلاطات والقصور، إلى أن تزلزَل الأرض ويكون مصيرها هاوية لا تُرحم، وهنا يبرز الدور الاقناعي، للرواية في حلّ مشكل الواقع المرّ.

وفهم المغزى الاستعاري في روايات مثل:" الحوات والقصر" و" نهاية الأمس "و"أشجار القيامة"... لتعبير واضح وصريح عن مدى تسامي المضمر، وانبلاج ظلمة المدهش، وحضور المقصي، تحديدا للمسار الاستعاري العميق ولفكرة كُلِ رواية، بوصفها (موضوعا في موضوع) حمّلها الراوي صوته، اتجاه المواضيع المحيطة به، وعلاقتها بالآخر. لتحريك أشكال من المقاومة اللاشعورية، تدفع جماح البحث في ثنايا الموضوع إلى طلب المزيد من التفسير والتعليل والتأويل. تماما مثلما نبحث – كقراءة- عن مزيد من التفسير حول شعور الراوي بالقلق في رواية: أشجار القيامة / مثلا. هذا القلق يبدو الذي يبدو للوهلة الأولى مبهما غير مبرر ، خاصة وهو يقول مواصلا الاستعارية:

- "متشائم سوداوي، لا أثق في المستقبل، لكنني أضحك، ثمة ضوء مرح يزعرد في أماكن مظلمة من نفسي، لعلى الآن فقط أستعيد حيويتي الضائعة، ...الذكريات التي تهطل الآن

1. محمد العمري البلاغة الجديدة، ص 193.

كأمطار مذرارة، تسبح في بحيرات ممتدة إلى حيث المنتهى، تمتد في وأمتد بداخلها، أشعر بها كسرطان حي يقذفني لحتفي... كحلم فراشات صمتي..." [1]

وبذلك فالهم الأساسي الاستعارة الروائية أو على الأصح، للرواية بوصفها استعارة يكمن في موقع العالم الخارجي بالنسبة للفرد، فقد تكون به أشياء واقعية ملموسة، لا نستطيع رؤيتها، رغم ما قد يكون بيننا وبينها من تفاعل ومن علاقات، لأننا نعتقد بكوننا في استقلال عنها. وحالما يحصل إدراك ذلك التفاعل وتلك العلاقة، تنعكس الوقائع الحية في مرآة الذات وعلى الأصح في مرآة الإبداع الروائي. حينها يكون بوسعنا أن نمسكها، أن نفهمها، ولعل الطريقة الأنجع في جعل الغير يفهمونها هي سبيل الاستعارة.

وانطلاقا من الوعي بمستويات التحول من مسار روائي / سطحي، إلى مسار استعاري/ عميق، انبثقت الرواية، محولة التواردات الدلالية إلى مستوى الحدث والواقعة . وكأن تلك الرواية - الحوات والقصر، مثلا - جاءت لتقول :" لا غرابة في هذا المعنى، أو هذه الحكمة، فقد فيكون حدث على هذه الصورة" ... والعملية هنا – من حيث الشكل- شبيهة بالأخبار والحكايات التي توضع لتفسير الأمثال قصد تفهيمها، وتوضح مناسباتها للأجيال والعصور." [2]

فالمسار الروائي – السطحي، يكون بوسعه إعطاء قدر كاف للقارئ المتوسط أو العادي الذي يقف عند (العجائبية) والمسار الاستعاري- العميق، يرجع بالقارئ خطوة إلى الما وراء، (لتوسيع مجال التأويل نحو المحاور الأعمق، نحو الاستعارة الكامنة في الأعماق .) [3]

1 . بشير مفتي، أشجار القيامة ، ص 64.
2 . محمد العمري، البلاغة الجديدة، ص 199/198.
3 . المرجع نفسه، ص199.

والاستعارات الجديدة (الرواية بوصفها استعارة) لها القوة على خلق حقيقة جديدة. وقد تشرع في التجلي حين نبدأ في إدراك تجاربنا (والقبض عليها) عن طريق هذه الاستعارات، (وتصبح حقيقة أعمق حين نبدأ في التصرف انطلاقا منها. [1]

إنّ الرواية بوصفها استعارة تمثيلية، ستظل جذابة ومطلوبة في الخيال الثقافي، وستزيد أهمية النظر إليها، وتفحصها بمجرد تحولها - ذهنيا- إلى واقع محسوس ومهم جدّا ما قاله: "محمد العمري" في موضوع " أسطرة الاستعارة " حيث قال:

"عند استقصاء العينات المختلفة من البناء على الصور، سيمكن كتابة خلاصة دالة. أما الآن فنكتفي بالإشارة إلى أن هناك علاقة كامنة، ولكنها أكيدة، بين كل حكايات الصور، وبين الإدراك الأسطوري (*)، وفي هذه الحدود يمكن اعتبار الحكاية نوعا من التمرين البيداغوجي، كما هو الشأن في " حي بن يقضان "، ثم تأتي المفارقة الأسطورية من مخادعة النفس، بجعل الماضي حجة للحاضر، فرار من العكس، هذا مدار فاعلية حكاية الاستعارة. كلام غامض؟ ليكن، فواقعنا لا يستوعب أكثر من هذا."[2]

يقول غيريه :" فليكتب ذلك الذي يستطيع تفسير ما يوّد قوله عن العالم، بحثا فلسفيا أو مطوّلا في علم الاجتماع، كذلك إن عمل الروائي، عمل أشد غموضا، إنه كما قالت "ناتالي ساروت ": "بحث ولكنه عمّا لا ندريه . وبعبارة أخرى، فإن الروائي لا يزعم انه يقدم دلالة جديدة كان قد اكتشفها، بل انه يزعم أن يبحث عن دلالة ما يزال هو نفسه يجهلها."[3]
لنتأمل المقطع التالي، من رواية " أشجار القيامة":

---

1 . محمد العمري، البلاغة الجديدة ، ص150.

* يشير الناقد إلى أن هناك تفسير للدهشة أو إعادة انجاز الخطوات المعروفة صناعيا بصورة عفوية في إطار الطبيعة، أي قياس الغائب على الشاهد، أي إنتاج الماضي من الحاضر.

2 . المرجع السابق، ص 200.

3 . لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين غرود كي، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1993 ص 192.

- "... ثمة ضوء ناعم كان يتسلّل من ثقب في رأسي، وأحسست كما يحسّ أي متعبّد بحضور الله في قلبه، لعنت شيطاني القذر، الذي يوسوس لي الآن. كنت أفكر فقط في (فاء) ولحظة تتجلي فيها الحقيقة، لم يكن هناك حقيقة كان هناك ضوضاء، صخب، ركض متوحش، بحث خائب، ذكريات تنساب مثل الرمال،(فاء) تضحك أو تبكي،(فاء) متعبة،(فاء) تحاول أن تُديم لحظة لا تدوم، جسد مطهّر، ومحاصر بالأشواك، أتذكر(فاء) لأنني لا أرغب بتاتا في نسيانها،(فاء) اللّغة،البداية والنهاية، النص المكتوب والنص المشتهي، الرغبة عندما تستحيل والرغبة عندما تتحقق...." [1]

ويستمر الراوي في هذيانه بـــ(فاء)، فاء الأسطورة، فاء الرمز المبهم، إن رواية" أشجار القيامة" استعارة كبرى بكل ما حصلته من دوال، سواء اهتدينا إلى مدلولاتها في أرض الواقع أم استعصى علينا ذلك. تماما مثلما تحول مدلولا (فاء) إلى شيء مبهم زئبقي، يصعب الإمساك به ومحاصرته، فنصبت(فاء) قديسة للرواية، قديسة أسطورة غامضة تتراوح احتمالاتها بين (فردوس الأماني الضائعة، وفتنة الحريق، وفجر الحرية). كما صرّح الكاتب في(الصفحة 40) من الرواية، وبين رمز الحب، ورمز الكتابة، ورمز السياسة، ورمز الثورة ورمز المجهول المغيب...كما يتجلى من خلال القراءة.

ولما جاء توظيف الدال (فاء) إيحاء بأسطورة ما، صحّ اعتباره استعارة مقطعية صغيرة، فان النظر إلى هذه الاستعارة، من ناحية علاقتها بالاستعارة الأم (الرواية)، يشكل(أسطورة في أسطورة). تماما كما شكلّت الرموز الدالة، التراثية، استعارات جزئية في محكيات كبرى (قصص، روايات، سير وتراجم.....الخ.)

ويجسد بشير مفتي ذلك في روايته أشجار القيامة عندما يترجم أحاسيس الفرد المعزول المهدد، فيعرض ذاكرته وتاريخه الإنساني (منذ أن كان طفلا محروما من حنان أمه، حتى صار رجلا محروما من حرية التعبير). ومشاعر رفضه لمجتمعه (حي الثقب). وطموحاته الذاتية وعلاقاته الغيرية المفروضة (كريمة) والمختارة (زهرة)، فكره المضطرب ونفسيته

1. بشير مفتي، أشجار القيامة، ص50 .

المأزومة (بين الحب،الكتابة، السياسة...)، وأخيرا تيهه وجنونه، ورغبته في الانتحار والموت.بعد أن كانت (فاء) اللغز المحير سلواه و أمله الوحيد.

وقد جاءت لغة " أشجار القيامة " - بانتمائها إلى تيار الوعي - مع كل الصور الشعرية التي حفلت بها، أقرب إلى الهذيان .لغة تمزج بين الواقع والخيال بين السرد والشعر بين الشك واليقين...

يقول الراوي : " أخيرا أحسست بيديك الناعمتين تتسللان إليّ، وبروحهما تطوف فوق مياه قلبي الهادئة، وتسبح براحة وسعادة متكاملة. ووجهها الطلق كالرعشات الخفيفة، وهي تغمر جسدا متعبا بالحياة والآمال التي ضاعت في صمت.

أخيرا وحدنا يا فاء، وحدنا في هذه الزنزانة، عفوا الزنزانتين المنقبضتين على روحي. أراك مبتسمة مضيئة. نافذة تنفتح في صحراء العدم. وتطلين كعروس البحر. ممتلئة بنشوى الرحيق. وبالمطر المنهمر، بإيقاعات العشب حينما يتهادى من سعادة اللمس واحتكاك الريح.

أنت فيّ وفي داخلي. أنا فيك وبداخلك .وعندما يذهبون وينتهي العالم سأكون محميا بك وفيك."[1]

فيــَديْ فاء تمتلكان روحين، تطوفان بهما فوق مياه قلب الراوي الهادئة. بل وتسبحان بسعادة... هذه الصور الشعرية المركبة تنتج صورة مفصلة للحالة السيكولوجية للراوي الذي يجعل فاء عزاءً يذلل الآلام. وهكذا تصبح الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.

وفي رواية " البيت الأندلسي نقرأ قول الراوي:

"عندما يسكننا شعاع الشباب، وتبهرنا الحياة بكل جنونها. نظن أن كل شيء ملء قبضة أيدينا، نبعثره كما نبعثر زرعا في حقول مفتوحة على الخير والشمس. وعندما يداهمنا العمر بقسوة، نجد في الكف المفتوحة حفنة من الهواء الساخن، وبقايا خطوط جلدية ترسم تفاصيل حياة اندثرت بسرعة وكأننا لم نعشها أبدا، أو حاذيناها فقط، وحنين أشياء مبهمة لا نعرف

1 . بشير مفتي، أشجار القيامة ، ص 102.

سرها. نكتفي بحبها وتمضي. ونحن لا ندري لماذا. هذا عندما يبقى في المخ شيء ما، ولا يمس بالخرف المبكر، ولا يدخله مرض العصر حيث تنسى الذاكرة وظائفها، وتتخلى عن سلطانها لخوف يشبه البياض نحسه ولا نفسره (...) العمر يعذبنا عندما نتذكره، وتخدعنا الحواس كلها عندما نطلبها. لِنــَنــْسَها قليلا ريثما يهزنا ملاك الخوف، ولتأت الأشياء وفق إرادتها في وقتها. نحن لا نصنع الحياة التي نشتهي فقط، الحياة أيضا تصنعنا كما تريد، وتدس في أجسادنا ما تشتهيه من جنونها وقنابلها الموقوتة."[1]

إن أهم تصنيف تتطلبه صور هذا المثال، هو التصنيف ضمن إطار ما يسميه النقد المعاصر " الصورة التراكمية. " ومعناها: (تكدس مفردات الصورة الواحدة أو الصور المختلفة، بكثرة إما بشكل متجاور مترابط، بأدوات لغوية نحوية تقليدية للتأثير الشعوري، أو لأداء لذة بلاغية أو إبلاغية معينة منشودة تشكل محورا من محاور النص أو ضرورة بلاغية لنقل المضمرات النصية عبر الدلالة اللغوية.)[2]

وفي هذا المثال تختلط الصور الاستعارية المتنوعة من قبيل: (يسكننا شعاع الشباب، تنسى الذاكرة وظائفها وتتخلى عن سلطانها لخوف يشبه البياض ..، العمر يعذبنا، تخدعنا الحواس، ...إلخ) بصور متنوعة من التجارب السيكولوجية المتكئة على تصورات داخلية مفترضة معقدة ومبهمة، يستعصي شرحها أحيانا حتى على صاحبها. خاصة إذا ما قرنت بخاصية اللاّ مباشرة.

عن اللاّ مباشرة في تقديم المعاني وصياغتها يقول جون بول سارتر/ اثر تقديمه لأزهار الشر لبودلير: "إذا ما تذكرنا المعنى الذي أعطاه هيجل لكلمة (مباشرة) أدركنا أن تميّــُز بودلير العميق، يكمن في كونه الرجل الذي فقد المباشرية. ولكن إذا كان لهذا التميز من قيمة بالنسبة لنا نحن الذين نراه من الخارج، فإنه وهو الذي ينظر إلى نفسه من الداخل.

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 29.

2 . سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دون طبعة، 1997، ص 75.

لم يستطع أن يمسك به مطلقا. كان يفتش عن طبيعته أي خصائصه وكيانه. لكنه لم يدرك سوى توالي حالاته النفسية الرتيبة الطويلة التي جعلته يسخط عليها."

– أزهار الشر ص 08- (1)

إن المدلول الاستعاري الذي تشي به مقاطع رواية " البيت الأندلسي" مثلا، يحاول تجسيد الواقع أو موازاته. بل يلتحم في أحايين كثيرة بمرارة الواقع و تأزماته، محيلا في مرات عديدة إلى المسكوت عنه. حيث تبدو بعض المركبات الاستعارية وكأنها وثيقة اجتماعية أو سياسية، ملتصقة بما يشتمل عليه وجودنا، من انكسارات وتمزقات وتعدد في الرؤى.

وفي المثال التالي يخاطب الرّوخو " طارق ابن زياد " قائلا:

" لماذا يا طارق حولتنا إلى ثغريين *Tagarins* ...؟

ستقول لي أنك أنشأت ما تشتهيه ! لكنك بنيت لنا منفى وثمانية قرون من الأسئلة والحيرة التي لم تنم يوما واحدا طوال هذا الزمن.

متى نركب الريح مرغمين وننساق خارج هذه التربة ؟[2]

يترجم الرّوخو خلجات روحه ومشاعر أسفه العارم عن طريق الاستعارة بقوله: " بنيت لنا منفى وثمانية قرون من الأسئلة والحيرة التي لم تنم يوما واحدا طوال هذا الزمن " أو قوله: " متى نركب الريح مرغمين وننساق خارج هذه التربة ؟ "

وهنا يتجلى دور الصور الاستعارية في تجلية المعطيات السيكولوجية (الحزن والأسف). حيث تتآلف صور كهذه وتتجانس مشكلة النبرة السيكولوجية العامة للرواية ككل (الأسف على ماض تولى).

وبناءً على هذا أصبحت الصورة الاستعارية في الراوية تتحكم إلى حدّ كبير في تسطير الانفعالات النفسية وتحريك الأفكار وشحن الوعي، فهي تبنى بالاعتماد على مستويين

---

1 . كمال جمال بك، ملامح قراءة التجربة الشعرية عند البياتي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 307، 1996، ص 23.

2. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 152.

المستوى النفسي والمستوى الدلالي. وقيمتها الحيوية نابعة من قدرتها على تحقيق الانسجام بين هذين المستويين.

يقول هاملتون: " لا تصدر الصور الاستعارية إلاّ عن تأمل وتفكير. وهذا التفكير لا يأخذ طابعا عقليا بحتا وإنما يختلط بالشعور وبالخيال وبأعماق النفس. وعندما يختلط هذا التفكير بالانفعال والإحساس، تتولد الاستعارة ويحكمها طابعان طابع عقلي وآخر شعوري، الأول هو التأمل والثاني هو الطبع والشاعرية الموهوبة. فالصورة الاستعارية إذن نابعة من النفس الإنسانية، وليست ظلاّ للعالم الخارجي وهي في مظهرها تخفي في داخلها بعدا معنويا لأن العمل الأدبي تعبير عن تجربة شعورية موحية، تعمل الحواس على تقديمها للمتذوق حتى أن هذه الصور والظلال والإيقاعات إنما هي طاقة شعورية وجدانية تمتزج بالفكر الإنساني المبدع." (1)

1 . هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1983، ص 77.

الفصل الثاني

الأبعاد الروائية
والجماليات الاستعارية

الفصل الثاني: الأبعاد الروائية والجماليات الاستعارية

أولا: بلاغة الأبعاد الروائية

1. البعد المعرفي الثقافي
2. البعد الاجتماعي
3. البعد التداولي

ثانيا: جماليات الاستعارة الروائية

1. المعنى الاستعاري بين مرجعيات الواقع والتخييل
2. شعرية السرد والقصد الاستيطيقي
3. القيم الفنية والبلاغية للاستعارة

أولا: بلاغة الأبعاد الروائية

1. البعد المعرفي الثقافي
2. البعد الاجتماعي
3. البعد التداولي

البعد المعرفي الثقافي

البعد الثقافي المعرفي

" إن درس الاستعارة وقف بها كثيرا عند حدود القواعد المدرسية التعليمية. دون البحث في دلالة الظاهرة كبنية معرفية. ولذلك لم يكن مستغربا أن ينظر إليها كثير من الباحثين معتبرين أن البحث فيها أصبح أمرا محسوما لا جديد فيه، توارثه الناس عبر السنين. يتلقاها خلف عن سلف، دون أن يصل من خلالها إلى نقد يتعدى لغة النص." (1)

ولما كانت البلاغة كذلك، أصبحت منهجا معياريا وصفيا مكتفيا بالأرشيف. لا علميا متقصيا الجدّة والتحديث. حتى ظن أنها ماتت. ثم ظهرت العناية بالأسلوبية الحديثة. بطريقة تختلف اختلافا تاما عن طبيعة البلاغة المعيارية القديمة، كونها تركز على التطبيق أكثر من التنظير على الرغم من تأثرها بالنظريات الغربية تأثرا بلغ منتهاه. واعتمادها في بناء النتائج على الوقائع الأسلوبية في النص.

ومن هنا أصبح مبحث الاستعارة ينحو نحوا جديدا .ليجعل آلياتها تتعامل مع الآليات الأخرى المكونة للنص والمشاركة له في نسيجه الكلي .بدل التركيز على الكلمة أو الجملة الواحدة في السياق النصي المحدود.

" وتؤثر الاستعارة في مفهوم الثقافة اللغوية ودلالتها إذ أن اللغات المختلفة تعبر عن أشياء وعواطف وأفكار معينة بواسطة استعارات متعددة الأشكال، ومتنوعة المصادر ومن هنا فإن الصورة الاستعارية ربما تساعد الصورة على التوسط في شكل العلاقة الترابطية بين الأفكار المتنوعة وتساعد على خلق استجابات خلاقة نتيجة لخصائص تتميز بها الاستعارات ومن هذه الخصائص الإيحاء والملائمة والابتكار والجدة والتشخيص ثم علاقة الصور الاستعارية بالخيال." (2)

فالسياق الثقافي المعرفي يتناول الاستعارة في مرجعية أهميتها، وما تحدثه في النص.

---

1 . شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، ص 56.

2 . يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 223 .

ولم يكن الجرجاني بعيدا عن ذلك فقد تحدث في أكثر من موضع عن الأهمية الدلالية التي تجنى من الاستعارة فقد ذكر في ذلك:

" راجع فكرتك واشحذ بصيرتك وأحسن التأمل (...) ثم انظر هل تجد استحسانهم وحمدهم منصرفا إلاّ إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها. أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع. واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن." [1]

وما دامت لكل مجتمع إنساني ثقافة خاصة. فإن تلك الخصوصية انعكست على العالم الروائي بوصفه معادلا موضوعيا للحياة، فتعددت صوره الثقافية حسب طبيعة كل رواية لتعدد المواضيع والانشغالات والهموم التي تحملها.

(ذلك أن الثقافة: "هي منظومة رمزية من القيم والمعايير تخلع بواسطتها جماعة بشرية معينة معنى على وجودها وتجاربها ونشاطاتها. بهذا المعنى لكل فرد ثقافة أيا كانت مهنته أو حرفته. إلاّ أنه مع تطور المجتمعات وتقسيم العمل، نشأت فئة من الناس تشتغل بإنتاج المعاني والرموز والأفكار. هم أهل العمل الفكري بدءً من الكهنة والعرافين القدامى ووصولا إلى المثقفين المحدثين الذين يتصرفون بوصفهم أمناء على الحقيقة والحق والعدالة أو أوصياء على العقيدة والهوية والأمة ...

ومن هنا يمكن التمييز بين نوعين من الثقافة:

1 - الثقافة بالمعنى الواسع بوصفها صناعة الحياة وتنظيم الوجود المجتمعي. من خلال أنظمة المعنى ومرجعيات الدلالة والأنساق الرمزية اللاّ شعورية، التي تصنع المخيال الجمعي لشعب من الشعوب أو لطائفة من الطوائف والتي تتخلل كل النشاطات الإنسانية والقطاعات الإنتاجية.

2 - الثقافة بالمعنى الحصري والمهني أي بوصفها ما ينتجه أهل القطاع الثقافي من كتاب وأدباء وعلماء ومفكرين وفنانين وكل العاملين في ميادين المعرفة ومجالات الثقافة."

---

1. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 24.

ولا شك أن هناك علاقة بين هذين المستويين للثقافة، هي علاقة تفاعل أو توتر. وذلك حسب نوع الثقافة المسيطرة. فالثقافة الجامدة تقاوم دوما محاولات المثقفين المبدعين لخرق الأنساق المغلقة أو انتهاك المعاني المألوفة أو الخروج عن المرجعيات السائدة. أمّا الثقافة الحية فإنها تتغذى على الانفتاح على الحدث وتشخيص الواقع، وتغتني بإنتاج الأصيل. أو بافتتاح ما هو بكر أو غير مسبوق من الآفاق والأمداء .) [1]

وتتولى الرواية في جانب كبير منها مهمة نقل الأبعاد والمستويات الثقافية بصفة عامة، والمعرفية التعليمية بصفة خاصة. وقد تتسنى لنا المقارنة على سبيل المثال بين التقديم السردي لهذا المنظور في روايتين: (نهاية الأمس / البيت الأندلسي). ورغم شساعة المسافة الفاصلة بين طبيعة الروايتين، فالقواسم المشتركة بينهما متعددة من المنظور العام / الدراما الاجتماعية: (ظروف الحرب، الهجرة، فراق الأحبة، انشطار المجتمع الروائي إلى أحزاب متعدّدة:" الخير/ الشر "، "العلم / الجهل"، "اليأس /الأمل "....إلخ). فالأقطاب الروائية التي ينشأ بينها التجاذب والتنافر هي هي - تقريبا - في أغلب الروايات. فيما يظل الاختلاف بينها قائما في الأسلوب والطرح والطريقة ووجهة النظر وطبيعة الموضوع ومستويات انعكاسه وعناصر أخرى كثيرة...

ففيما تصور رواية " نهاية الأمس" حالة الجهل الأعمى الذي يتخبط فيه سكان القرية، والذي يحاول المعلم (بشير) القضاء عليه، تصور رواية " البيت الأندلسي " المستوى الثقافي الرفيع لغاليليو الرّوخو وحبيبته حنا سلطانة بلاثيوس. حتى أن أول لقاء جمعهما كان في مكتبة "روسا روخا / *Rosa roja* "، وكلها صور استعارية حية من الواقع المعيش:

يقول الراوي :

" قالت إنها تريد مخطوطة العاشقين ونجوم الآفلين. ضحكت كنت أحس بها أكثر من اللواتي كن تأتين إلى مكتبة روسا روخا بحي البيازين. قلت لها: هذا كتابي الذي أطالعه يوميا ويمنحني قدرا من الراحة الداخلية. قالت لأنها رأتني منشغلا به ولهذا تريد أن تقرأه.

1 . علي حرب، حديث النهايات، ص 123.

جئتها بالكتاب. ثم وجدت لها مكانا في المكتبة، وفي الزاوية المضاءة بنور النافذة الخارجية، بالقرب من طاولات قديمة، وقلت لها اقرئي وقولي لي رأيك كلما انتهيت من فصل من فصول الكتاب . تأملتها من بعيد كيف فتحت الكتاب، بعد أن انسدل شعرها عليه، ورأيت دفئا مشعا يصعد من عينيها بعد لحظات من القراءة. الدنيا التي لاقتنا على كتاب، جمعتنا على كتاب وجعلتنا نعشق الدنيا أيضا على كتاب. كانت واقفة بنفس خجل المرة الأولى للقائنا في مكتبة روسا روخا. " [1]

وبينما يمجد بطلا رواية " البيت الأندلسي " قيمة الكتاب، لدرجة صعود دفء مشع من عيني سلطانة بلاثيوس وهي تقرأ الكتاب. وكأنها كانت تتأمل سحرا، ولدرجة أن الدنيا جعلت الحبيبين يلتقيان على كتاب، ويعشقانها على كتاب أيضا... بل وأكثر من ذلك، يشخص الراوي الكتاب في صورة كائن حي ، في قوله :

" هذا هو الكتاب بلحمه ودمه وأنينه ..." [2]

تواجهنا رواية " نهاية الأمس " بوضع معاكس تماما، بصورة مجتمع لا يؤمن حتى بجدوى المدرسة. فالمعطيات الثقافية لا تتساوى دائما، نتيجة لاختلاف وتناقض القيم. وينعكس هذا الأمر على معطيات الصورة الاستعارية التي ترتبط بهذه القيم. ولتفسير تناقضات كهذه علينا أن نتساءل عن الاستعارات التي تعطيها الثقافة الفرعية التي تستعملها الأسبقية (والمقصود بالثقافة الفرعية ما تشترك فيه جماعة أخرى في إطار نفس الثقافة الرئيسية. فالطبقات الفقيرة في مجتمع معين لها ثقافة فرعية .تختلف عن الثقافة الفرعية لدى الطبقات الميسورة داخل نفس المجتمع. والمجموعات ذات المعتقدات الخاصة لها قيم تشكل ثقافتها الفرعية .)[3]

يقول السائق مخاطبا المعلم :

" – أنظر ... هذا أحد الأطفال الذين جئت لتعلمهم، أ تراه يتخلى عن حياته هذه

---

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 97.

2 . المصدر نفسه، ص 24.

3 . لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 42.

المنطلقة، ويستبدل بها حياة المدرسة ؟ فالغنم تعطيه الحليب إذا جاع. أما المدرسة فماذا تعطيه ؟

- فقال المعلم : المدرسة تعطيه السلاح الذي يحارب به الجوع. " (1)

بواسطة الصور الاستعارية تصور الرواية سائقا يؤمن بكون الغنم تعطي الطفل الحليب إذا جاع. لكنه لا يستوعب كون المدرسة تقدّم سلاحا لمحاربة الجوع ! ؟

على عكس المعلم تماما، والمعلم في الحقيقة فرد ينتمي إلى قرية السائق نفسها، إلاّ أن الثقافة الفرعية لكل منهما تقيم حواجز وفوارق الوعي الثقافي تلك. وهذه صورة أخرى من صور الحياة الثقافية للواقع.

يرى الجرجاني أن: (الاستعارة = التصوير + التشكيل) وعندما تخلو من ذلك تذهب قيمتها... يقول في ذلك: " ولم يبق إلاّ المادة العارية من التصوير، والطينة الخالية من التشكيل سقطت قيمتها وانحطت رتبها." (2)

وعلى هذا الأساس، فإن القيمة الثقافية التي يمكن أن تُعطى لصورة استعارية تهتم ببناء الشخصية الروائية، بمحيطها وبيئتها، بظروف حياتها ... يجب أن تكون لها القدرة على استيعاب هذه المعطيات. من خلال القدرة على التصوير. فما يناسب المدني قد لا يناسب القروي، وما يستوعبه المثقف، يعمى عنه الأميّ الجاهل وهكذا دواليك... ومن خلال هذه المعطيات الثقافية التي يصورها الكون الروائي يمكن الوصول إلى تحديد الأكوان الدلالية. والنظر إليها باعتبارها تنويعات ثقافية، تخبر عن العمق الحضاري والثقافي لمجموعة بشرية معينة.

وقد حلّل استتش الاستعارة ودرسها عبر الثقافات المختلفة، ورأى أن اللغات المستقلة تاريخيا تستخدم الصفات نفسها، للتحدث عن الخصائص المادية والنفسية. فالمورفيم لكلمة "مستقيم" مثلا يعني" أمينا "و"صحيحا "، والفهم الصحيح في كل من اللغة الصينية والعبرية

1 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 10.

2 . محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن ط 1، 2007، ص 65.

القديمة والإغريقية الهومرية، وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات ذات الدلالة الثنائية، ليست متشابهة في كل اللغات. إلاّ أنها تشير إلى قرابة متصلة في المعنى أحيانا. فمثلا كلمة "حار" تشير في الغالب إلى النشاط العالي أو الاستثارة العاطفية. وهي متنوعة في دلالتها النفسية، ففي العبرية تعني "غاضبا جدا "، وفي الصينية تعني" متحمسا "، وفي التايلاندية تعني "قلقا أو مثارا جنسيا. "[1]

وفي المثال التالي، تتضح صورة أخرى، من صور الثقافة الفرعية التي تميز بين فئات المجتمع الواحد (فئة المثقفين / فئة الأميين) :

" ونطق خامس فقال:

- كلكم غالطون، إنه المعلم الجديد.

فقال الأول:

- أنت الغالط ، ومن يقبل بالمجيء إلى هذه القرية النائمة ؟

وقال الثالث:

- لعلك على صواب. لقد سمعت يوم الخميس (يوم السوق) ذكر تعيين معلم جديد لمدرستنا.

وضحك الرجل الثاني، معرضا بالشيخ الذي يعلم الصبيان القرآن وقال في سخرية:

- إذا ضحكت المدرسة بكى الجامع.

وتكلم الشيخ المسن من جديد فقال:

- لماذا يبكي الجامع يا ولدي ؟ المدرسة لها أهلها وللجامع رجاله. الله يعمر الجميع.

فأجاب الشخص الثاني الذي لم تصل به حياته إلى الكهولة مخاطبا الشيخ:

- يا عمي الصالح، المدرسة كالجرار والجامع كالمحراث القديم، هل رأيت المحراث يتحرك في أرض دخلها الجرار؟ " [2]

استعان الروائي بمجموعة من الصور الشعرية / والاستعارية مثل : القرية النائمة، إذا

---

1 . يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، ص 216 – 217.

2 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 14.

ضحكت المدرسة بكى الجامع، لماذا يبكي الجامع...؟ المدرسة كالجرار والجامع كالمحراث القديم ...إلخ . هذه الصور تعكس شخصيات متلفظيها، غير أن ما يهمنا أكثر من الصورة الشعرية، هو صور الحياة التي استعارها الروائي من الواقع الحي، ليبثها في عالمه الروائي.

و" النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تتداخل كلها بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية .وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل في الوقت الحاضر: إنه القارئ. "(1)

فكل شخصية في العالم الروائي تــَمْــثــُلُ أمامنا داخل النص السردي على شكل نموذج تمثيلي يحاكي نموذجا واقعيا، شخصا أو مجموعة أشخاص في الواقع المرئي، تحمل أبعادا ثقافية معينة، كونها حصيلة تجارب جماعية، ثقافية في مستوى وعيها، في نمط ظهورها، وثقافية في طريقة كلامها و لباسها وفي حركاتها وثقافية في نوعية العلاقات التي تنسجها مع معطيات العالم الروائي الأخرى.

(صحيح أن الشخصية هي موقع تركيبي في المقام الأول، وصحيح أيضا أن قيمتها الحقيقية داخل النص لا تعود إلى تمثيلية تستند إلى حكم قيمي مسبق، بل تعود إلى علاقتها مع باقي العناصر السردية الأخرى، إلاّ أنها مع كل ذلك، تتحدد أيضا وأساسا، باعتبارها وحدة ثقافية تعيش في الذاكرة الجماعية، على شكل مجموعة من التصنيفات والمسارات التصويرية والوصفية، التي يمكن اعتبارها وحدات منبثقة عن تقطيع ثقافي مخصوص.)(2)

" ومن البديهي أن بعض الصيغ الاستعارية لا تبنى أو تعتمد على العلاقات الطبيعية بين المؤثرات وإنما على العلاقات الثقافية القائمة بين الكلمات. وقد رأى " كون " أن استخدام الاستعارة في كلام البالغين يمكن تفسيره لغويا – أو بشكل جزئي – بمجموعة الارتباطات القياسية المشتركة في الثقافة بين الكلمات الحرفية والمجازية. "(3)

---

1 . رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت لبنان، ط 1، 1994، ص 24.

2 . سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، في الموقع : *htt ;// www. Manbaa. Com /vb/showthread. Php !t=4536*. بتاريخ : 18/05 / 2011.

3 . يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، ص 21.

يقول الراوي: " كان وهو داخل إلى المقهى سمع جماعة من بعيد، يرتلون آيات من القرآن بصوت عال فيه نشاز. لا يربط بين أنغامه لحن ولا قانون. وإنما تدفعه الحناجر دفعا، فيخرج كالسيل يرتطم بالصخر من رتب إلى آخر." [1]

إن الصورة الاستعارية الأولى، التي تجعل الحناجر تدفع الصوت الناشز دفعا، تنسجم مع الصورة الشعرية الثانية المتولدة عن التشبيه، الذي يصوّر ذلك الصوت مندفعا من الحناجر كالسيل، مرتطما بالصخر من رتب إلى آخر. وكأن الراوي يتعمد استعارة المواد الأولية لصوره الشعرية من البيئة ذاتها حيث تدور أحداث الرواية في " الريف المجرد من كل شيء عدا السيول والصخور." فـ (إذا قرّرنا أن العمل له معنى، فينبغي أن ندرجه داخل نسق أعلى. وإن لم نقم بذلك فينبغي أن نعترف بأن العمل لا معنى له، فهو لا يدخل في علاقة إلاّ مع نفسه، فهو (*Index sui*) إنه يشير إلى ذاته دون أن يحيل على أي مكان غيره."[2]

والصور الطبيعية في هذا المثال ترتبط بالصور الثقافية " (السيل +الصخر)/ الكيفية التي تمت بواسطتها قراءة آيات القرآن." وهو ما يجسد ظاهرة الارتباطات القياسية المشتركة في الثقافة بين الكلمات الحرفية والمجازية على حدّ تعبير " كون. "

وفي موضع آخر يقول الراوي:

" وساروا إلى المقهى الذي يبعد عن المدرسة نحو ثلاثمائة متر، وقد أعجب المعلم بحديث كبير القوم، واتزانه وتواضعه. وأعاد إليه ذكريات قديمة كانت نائمة في زوايا النسيان واللاوعي، ذكريات الطفولة والشباب، والقرية التي نشأ بين أحضانها واكتحلت مآقيه بنورها (...) وتذكر كيف كانت حياة الناس وحالهم. أيام بني " وي ، وي " التي تلفظ بها السائق." [3]

---

1 . بن هدوقة، نهاية الأمس، ص20.

2 . رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01،1992، ص 40.

3 . المصدر السابق، ص 18.

وبالطريقة نفسها، تتشكل الاستعارة - هنا - من خلال الارتباط القياسي المشترك الذي يجمع بين معاني الكلمات الحرفية والمجازية، حيث تنشأ علاقة بين الذكريات القديمة والنوم وزوايا النسيان، واللاّ وعي وذكريات الطفولة والشباب ... من جهة. وبين القرية والنشأة والأحضان واكتحال المآقي بالنور...من جهة ثانية.

إن الروائي يكيف معطيات الواقع مع عناصره الثقافية الجديدة أي (إسقاط الماضي على الحاضر من أجل استشراف المستقبل). فالمعطيات الجديدة (حديث كبير القوم مثلا) يتم إدماجها داخل إطار تصوري مركب (رواسب الماضي + معطيات الحاضر الثقافي الجديد). وبطبيعة الحال، فإن طبيعة هذا الإطار الثقافي تختلف عن طبيعة الإطار الثقافي الأول. ذلك أن الأول كائن موجود على شكل قيمة قديمة، في حين يتحدد الثاني من خلال الإمكان الراهن (الوضع الثقافي للبطل/ معلم) إنه تصوير لملامح مجتمع جديد لا يبنى إلاّ على أنقاض مجتمع قديم. فما تم تحقيقه على مستوى النص هو الإقناع بإمكانية خلق مجتمع جديد.

(وإذا كان وجود الحدث مرتبطا، كما سبق أن رأينا، بوجود نص للثقافة يحدّد لهذا الحدث وضعه ضمن النص الخاص، فإن هذه القاعدة يمكن تحجيمها وتقليص امتداداتها. ولن ننظر بعد ذلك إلى الحدث من خلال موقعه ضمن النص الإطار، بل سننظر إليه ضمن موقعه داخل النص المتحقق كمـــا هو معطى من خلال التجلي اللغوي. فمن خلال موقعه داخل هذا المستوى أو ذاك يشتغل "هذا الذي وقع " إما كحدث وإما كشيء "عادي". فبما أن هناك، بالإضافة إلى الوصفة الدلالية العامة للنص، وصفات أخرى محلية تمتلك كل واحدة منها حدودها المفهومية، فإن الحدث يمكن أن يتحقق كتراتبية لأحداث ذات مستويات خاصة، باعتباره سلسلة من الأحداث، أي باعتباره مبنى). (1)

فقد شيّد الروائي مبناه هذا انطلاقا من معطيات محلية وصلت خيوط الحاضر بخيوط الماضي، راسمة حدودها المفهومية السيكولوجية بالدرجة الأولى، التي تترجم حنين "المعلم "

1 . سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، في الموقع : *htt ;// www. Manbaa. Com /vb/showthread. Php !t=4536* . بتاريخ : 05/18 / 2011 .

إلى ماضيه المندثر، وهذا الجانب التصويري لحالته النفسية، باعتباره وحدة تراتبية يتداخل مع تصوير الروائي لإعجابه (المعلم) بحديث كبير القوم نتيجة اتزانه وتواضعه.

والتجربة الثقافية تبنى انطلاقا من قدرتها على استيعاب كل التجارب الفردية عبر تهذيبها وتعميمها وتحويلها إلى مصفاة تسرب من خلالها السلوكات الفردية الخاصة. وقد وجد "المعلم" في حديث كبير القوم ذاك، رجع صدى لماض بعيد يحن إليه.

(إن الروائي الماهر هو الذي يساعدنا على معرفة هذا الجزء من حياتنا والتعبير عنه. ذلك الجزء الذي يبدو للوهلة الأولى مكان لا يمكن الاطلاع عليه. ومع ذلك فإن كشف الأسرار في الرواية – دوار الرواية هذا لا يتجه كل الاتجاه نحو طبيعة المشاعر والعواطف. ولو كانت غامضة أو فاضحة بل هو يتجه إلى جوهرها حيث متعة التلقي هي الهدف الأسمى من هذا الدوار.الذي يصيبنا حيث نتلقى نصا روائيا له خصوصية المتعة والدهشة والإبهار)[1]

والاستعارة مكمن الخصوصية والمتعة والدهشة والإبهار، بوصفها علامة العبقرية - على حدّ تعبير أرسطو- إلا أن الرواية بتعدد تقنياتها ووسائلها، وبعيدا عن الشاعرية والتخييل. بوسعها رسم تلك الأبعاد الثقافية وأكثر، فالخاصية الاستعارية ليست وحدها الكفيلة بتصوير الأبعاد الثقافية.

بكثير من الواقعية ولغة المنطق، نتلقى المثال التالي:

" وإن ينس فلن ينسى ذلك الموقف الذي وقفه مع أحد أساتذته:

كان الأستاذ يصر دائما على أن نظريات " دور كهايم " في الاجتماع والأخلاق والدين، هي أصح النظريات، فرد عليه:

-" إن دور كهايم نفسه يقول بتطور الحقيقة فكيف يمكن أن تكون نظرياته أصح النظريات؟

1 . شوقي بدر يوسف، غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية، طيبة، سبورتنج، الإسكندرية، ط 1، 2008، ص 08.

ثانيا: إن تقدمية دور كهايم منبعها إسرائيليته فهو كان عندئذ في صف الضحايا...

فلو جاء بعد تأسيس إسرائيل، وصار بحكم انتمائه في صف الجلادين فماذا ترى سيكون موقفه من نظرياته؟ "

فجمع الأستاذ كراريسه فوق المنضدة ، ووضعها في محفظته وقال:

" كامو" تافه واستعماري ! و " دور كهايم " اسرائيلي !...فلمن تريد أن تنتسب إذن ؟

إلى هتلر أم ستالين؟

فأجاب البشير بكل هدوء أستاذه:

- في هذه المرحلة من حياتي أريد أن أفهم فقط .

فرد عليه الأستاذ بعنف:

- لن تفهم ولن يفهمك أحد ولن يفهمكم (أنتم جزائريون) أحد."(1)

شيء من الوعي بدأ ينمو في مجتمع طمسه الاستعمار. وكبّل كل شيء فيه بالسلاسل حتى عقله... ويكفي أن نتذكر، في هذا المجال، أن" مسار السرد الروائي محكوم، في نموه وتطوره ومعطياته على العناصر المثمنة داخل ثقافة مجتمع معين، في حقبة زمنية معينة. فالعدد الهائل للإمكانات السردية التي توفرها وضعية ما، محكومة بمبدأ " التوقعية " وبوعي ممكن و آخر محتمل.

ومن هذا المنطلق اعتبرت " اللغة هي الوسيلة الوحيدة من بين وسائل التعبير المتاحة للقاص لنقل المعطيات السوسيوثقافية." (2) مادام لكل خطاب سردي مرجعيات ثقافية، باختلاف طبيعته اللغوية ومرجعيات منشئيه. إلاّ أن أهمية هذه المعطيات المسرودة التي لا تستغني عنها الرواية سواء كانت فعلية أو متخيلة تكمن في طريقة صياغتها الفنية.ومدى انسجامها داخل المركب الروائي الشامل.

---

1 . بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 41 .

2 . الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ع 04، 2009، ص 76.

وفي رواية " البيت الأندلسي" نقرأ المثال الآتي:

" كنت أريد أن آخذ معي كتاب والدي، ولكني خفت من أن يسرقه الماء مني. البحر حبيب الغريب حتى يتحول كلاهما إلى ملح. الأول للفراغات العميقة، والثاني للتربة المنزلقة من بين الأكف ." [1]

الماء يتحول إلى لص يرغب في سرقة الكتاب ! والبحر يتحول إلى حبيب للغريب، وتلك بعض وجوه الإعجاز الاستعاري ...

وقد تبينا ذلك في أمثلة سابقة من رواية " نهاية الأمس"، حيث تعكس الأمثلة سنن الفلاحين الريفيين. وترجع بذلك معطيات التشكيل الاستعاري للشخصيات إلى مقتضيات التقطيع الثقافي للكون السلوكي. يقول أحد الريفيين:

فالغنم تعطيه الحليب إذا جاع .أما المدرسة فماذا تعطيه ؟

- فقال المعلم: المدرسة تعطيه السلاح الذي يحارب به الجوع. " [2]

وهنا يتضح الفرق بين مستوى الوعي الثقافي للمعلم، ونظرة الريفي للحياة. فالفكر الريفي الساذج دعا الفلاح إلى عقد مقارنة سطحية بين حياة الرعي وحياة الدراسة، لم يتمكن إلاّ من رؤية الجانب الخارجي منها (حياة الرعي المنطلقة / حياة المدرسة المنغلقة بين أربعة جدران)، وكذلك الشأن بالنسبة لنظرته إلى حاجيات الإنسان، إنه لم ير منها إلا الحاجة البيولوجية (الغذاء / الحليب) ونسي أن العقل والروح أيضا بحاجة ماسة إلى الغذاء ...

فاللغة والأسنن التصنيفية التي تنشئ الفروق الثقافية في المجتمع الواحد أمر لم يتجاهله الروائي وهو يصوغ شخصياته، يتجلى ذلك - مثلا - في التشبيه الذي قدمه الفلاح الريفي:

" المدرسة كالجرار والجامع كالمحراث القديم، هل رأيت المحراث يتحرك في أرض دخلها الجرار؟ " [3]

حياة الريف ومهنة الفلاحة، تركتا بصماتهما الواضحة في حياة هذه الشخصيات، وفي

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 403.

2 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 10.

3 . المصدر نفسه ، ص 14.

معطياتها الثقافية، تماما كما ترك البحر بصماته في روحي "غاليليو الرّوخو وحنا سلطانة بلاثيوس " في رواية " البيت الأندلسي " حتى صارت أدوار البحر تتنوع بين حبيب للغريب مرة، وسارق للكتب أخرى ...كما لاحظنا ذلك في المثال السابق. وبالإضافة إلى ما يبوح به النص الروائي وما يصرح به من الأبعاد الثقافية، " هناك فضاءات دلالية يضمرها النص حيث تدرك لها فراغا داخليا تتحرك فيه وتتوالد في ظله."[1]

لنقرأ قول رئيس التحرير في المثال التالي:

" يبدو أن هذا البيت الخرب الذي اسمه البيت الأندلسي سيأكل رؤوس الجميع، بما في ذلك جريدتنا. كل الناس يتكلمون عنه. حتى أن هناك من يقول أن الدار مسكونة منذ قرون بجني اسبانيولي من أصل يهودي، وأقسم أن لا يخرج منها.

أكتب يا أخي عن هذه الموضوعات. الناس يحبون الكذب والخرافات. إملأ أدمغتهم المحشوة بالتفاهات. انس حكاية العقار، نوّمها قليلا على الأقل." [2]

فرئيس التحرير - هنا - يدرك حجم المصيبة التي سلطتها كتابات " النمس " حول البيت الأندلسي على مستقبل الجريدة، فيصور تحول البيت إلى وحش شرس يأكل رؤوس الجميع، ويلتهم الجريدة. ويطلب من " النمس " ملأ الأدمغة وحشوها بالتفاهات، وتنويم حكاية العقار التي تدعم هذا الوحش وتقويه، كل ذلك على سبيل الاستعارة. ومن هذا المثال يمكن صياغة كل ما يعود إلى الشخصية بوصفها كيانا ثقافيا مستقلا، (فالمواصفات والعوامل والأدوار الثيمية هي معطيات ثقافية في المقام الأول، وتحققها في النص هو ما يمنح هذا النص نكهته الخاصة. فحتى في الحالات التي نكون فيها أمـــام نصوص تتناول قضايا تتعلق بالحيوانات أو الجن أو كائنات فوقية، فإن عملية التشخيص تتم عبر تصورات تعود إلى الإنسان وإلى تصوره للحياة ضمن وعاء ثقافي هو ما يحدّد السنن الوصفي والوظيفي.

وهكذا (يمارس السياق دوره بشكل أساس على بؤرة الاستعارة لإثارة معان جديدة،

1 . عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 01، 1994، ص 159.

2 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 241.

تؤدي إلى كشف علاقات الاستعارة بالواقع عبر مستويات عدّة :

1 – مستوى التوتر الحاصل بين عناصر الخطاب ذاتها.

2 – مستوى التوتر الحاصل بين التأويل الحرفي والتأويل الاستعاري من قبل المتلقي.

3 – مستوى التوتر الاشاري، بين أن يكون المستعار له هو نفسه المستعار أو لا يكون.

4 – هذه المستويات تقود إلى تجاوز البنى السطحية (الأولية) والبحث عن أبنية التركيب الاستعاري لاستشفاف ما ورائيات اللغة التي تتركز في قرائن النص الاستعاري وشفراته.

5 – الوظيفة الاشارية التي يحيلها السياق: تساعد على فهم التقارب ما بين طرفي الاستعارة. وتمنع من تطابقهما لأنه كلما كثر التطابق بين طرفي الاستعارة أسهم ذلك في اضمحلالها وقتلها.(1)

ولهذا فإن القول بإمكانية الإحاطة الكلية بصور الثقافة المجتمعية من خلال الصفة الاستعارية للرواية المفتوحة على التنوع والتعدد بمختلف مميزاته، أمر وارد وممكن. سواء من خلال تصريحات النص الروائي أو من خلال مضمراته. إلاّ أن القول بالدلالة النهائية للنص ضمن قراءة واحدة شاملة أمر في غاية الغرابة. فليس بوسع أي عالم روائي حمل دلالة واحدة وحيدة ولا يمكن أن تكون الرواية تحققا كليا وشاملا لأي نموذج. لأن التسليم بأمر كهذا معناه إلغاء دور السياقات الثقافية الداخلية التي تخلقها الشخصيات الروائية وتتسلل إليها أحيانا كثيرة في لحظات من لا وعي الروائي.

" وبالفعل، إذا أخذنا بعين الاعتبار بعض الصفات الدالة على الوظائف الاجتماعية (العامل - الفلاح - الشرطي - الطبيب ...) لاحظنا أن الشخصيات المحدّدة من خلال هذه الصفات تملك - بشكل قبلي - حمولة دلالية محتملة. إنها تحيل على معنى ممتلئ وثابت داخل نص الثقافة، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات مسكوكة.

---

1 . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص 203.

من هنا، فإن مقروئيتها محكومة بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة (يجب أن تفهم وأن تعرف). إن انضواءها داخل ملفوظ ما، يجعل منها نقطة إرساء مرجعية تحيل على النص الكبير للإيديولوجيا ." [1]

وموجز القول حول حقيقة الدور الذي تلعبه التقنية الاستعارية، كواسطة أساسية لنقل صور البعد الثقافي، لمدلول ضخم يتفرع إلى عدد لا حصري من الدوال المتنامية (الحياة الواقعية وتشعباتها المعقدة)، يتمثل في الإقرار بكون حالات التشكيل النهائي للنص السردي الروائي تتمظهر من خلال الأشكال النهائية لعالم جديد يبني حدوده ضمن تلوين ثقافي متنوع وخاص، في الوقت نفسه الذي يرتبط فيه بمعطيات النموذج الأصل.حيث يصبح هذا العالم الجديد. معادلا مشخصا للبنية الثقافية الدالة التي تحكم بناء الحياة الثقافية ككل.

" ومن المؤكد أن الخطاب الروائي هو رسالة تتدرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها وتحمل كل القيم جمالية كانت أو اقتصادية أو دينية وما إلى ذلك مما يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين. " [2]

معنى ذلك أن الاستعارة لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ فحسب، بل على عكس ذلك، فالوثبات الانتقالية للفكر البشري هي التي تغذي الاستعارة وتوجهها. والاستعارة في جزء كبير منها تقنية جمالية لا تفهم كما ينبغي، ما لم تُربط بسياق ثقافي معين، إنها عملية تركيبية تبنى انطلاقا من ثقافة الكاتب، ليعاد تفكيكها / بطريقة عكسية، وفقا لما تمليه ثقافة المتلقي.

---

1 . سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج ، في الموقع: *htt ;// www. Manbaa. Com /vb/showthread. Php !t=4536* . بتاريخ: 18/05 / 2011.

2 . إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، دون طبعة، 1999 ، ص 14.

البعد الاجتماعي

البعد الاجتماعي

إن النص الروائي يمتلك قدرة هائلة على تجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من النص الشعري وذلك من خلال مرونة بعده النثري. وخلقه لعالم اجتماعي موازي يتفاعل مع العالم الاجتماعي الواقعي. إنه يبتدع عالما جديدا بواسطة لغته الخاصة. يصوّر من خلاله رؤيته للعالم الذي نعيش فيه، بكل مظاهره وبكل جزئياته وتفاصيله.

" لذلك درج الباحثون على اعتبار الرواية أكثر واقعية من الخطاب الشعري. وما تعبير الرواية النثرية القريب من اللغة اليومية إلاّ مثالاً على ذلك. وأغلب الدراسات التي تبحث في الرواية ربطتها بهذا العنصر الاجتماعي.

وتبرز لنا البيئة الاجتماعية داخل النص الروائي بشكل أجلى، لكون النص يقوم على أساس (القصة) بما تحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة، تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحيانا كثيرة. وعلى الرغم من البعد التخييلي المضفى على عالم القصة، فإن نص الرواية يظلّ تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيّم اجتماعية وتاريخية محدّدة.

يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة وضمّها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية. "[(1)]

والواقع أن الدراسات النقدية السردية قد أكدت - منذ إرهاصاتها الأولى - على أهمية الجانب الاجتماعي للرواية في تصوير الواقع المعيش، وفي تشكيل مستويات الوعي والإدراك التحليلي لمعطياتها، وطرق بنائها ولأبعادها الفنية والمعرفية والإصلاحية ... ولكننا إذ نربط هذا الجانب بموضوع " استعارية الرواية وتمثيليتها فإننا سنتساءل عن الكيفية التي تصنع بها الرواية " من الحياة معبرا، ومن الذكرى فعلا مفيدا ومن الديمومة زمنا موجها، ودالا " على حدّ تعبير رولان بارت.

ولا تكاد رواية تخلو من صورة اجتماعية، ذلك أن: " الأدب بنية من بنيتين: بنية

---

1 . سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 140.

المجتمع الذي نشأ فيه، وبنية اللغة التي كتب بها. ولكنه على الرغم من ذلك يشكل بنية مستقلة." (1)

ويضيف بارت متحدثا عن علاقة الرواية بالمجتمع: " تصنع من الحياة معبرا، ومن الذكرى فعلا مفيدا ومن الديمومة زمنا موجها، ودالا لكن هذا التحويل لا يمكن أن ينجز إلاّ في عيون المجتمع، فالمجتمع هو الذي يفرض الرواية." (2)

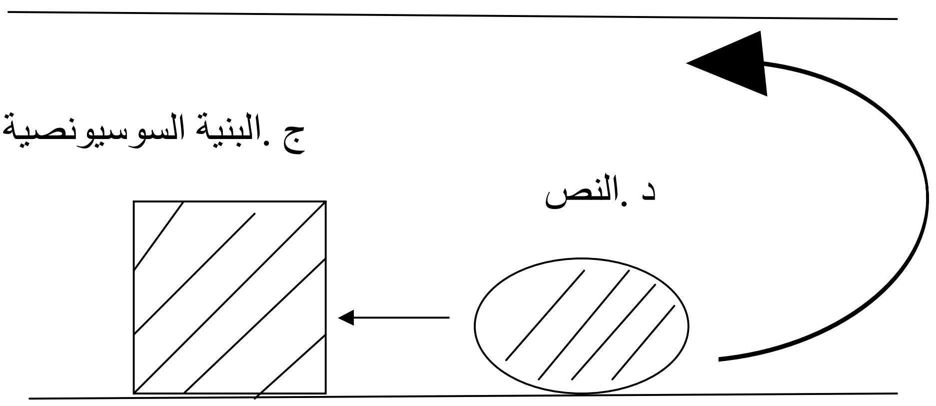
وليس معنى هذا أن يوجه الروائي كل همه إلى جمع أشلاء الحياة الاجتماعية، بكل ما احتوته، جمعا اعتباطيا دون مراعاة الجانب القصدي لأغراض بعينها. وإذا كانت الاستعارة تقوم بالدرجة الأولى على خاصية الانتقاء حيث تختار مستعار له ومستعار منه متناسبين ومنسجمين، وفقا لغاية قصدية محدّدة تقوم من خلالها قرينة ما. لها قيمة وظيفية خاصة، فالخطاب الروائي بوصفه استعارة تمثيلية، يتوفر على خاصية الانتقاء تلك. بطريقة أكثر دقة وتحديدا، إنه يتجلى من خلال بعده الاجتماعي، كوجه دال يفيد الروائي منه في عملية التشكيل الدلالي، التي تتم خلال الرواية ويمنحها هو منطقا جديدا لأنها في الرواية تبني عالما آخر غير العالم الذي انتزعت منه، عالما مستقلا بديلا لعالم الواقع الذي ينطلق منه الروائي لينتقده أو ليصوره لكنه لا يحاكيه محاكاة نقل وتقليد.

والأبعاد الاجتماعية لنص روائي معين لا تنشأ مستقلة عن المركبات والميكانيزمات الروائية الأخرى. ذلك أن: (البنية النصية الكبرى هي نتاج بنية سوسيو نصية صغرى إن النص الأدبي ينتج ضمن بنية نصية منتجة (التفاعل النصي) وفي إطار بنية إيديولوجية وثقافية واجتماعية بهذا التصور تغدو العلاقة بين النص والمجتمع علاقة جدلية حقا لأن المجتمع هنا يصبح عنصرا تاريخيا ومنظور إليه في مسار تحولاته الفكرية والمادية معا. وقد لا تصاحب تحولاته المادية تحولات فكرية (نصية)، لذلك يمكننا الإمساك بإنتاجية النص، ليس عن طريق مماثلتها ببنية اجتماعية أو سياسية معينة، ولكن عن طريق معاينتها في سياق التطور النصي (البنية النصية الكبرى) في سياقها الاجتماعي المحدد (البنية

1 . منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1998، ص 09.

2. رولان بارت، الدرجة صفر من الكتابة، ترجمة: محمد برادة، مطبعة المعارف الحديثة، الرباط، دون طبعة، ص 57.

السوسيو - نصية) وكل ذلك يجب أن يتم من داخل النص .كما يمكننا التمثيل لذلك من خلال هذه الخطاطة:



إن الخط (أ) يبين لنا صيرورة البنية النصية الكبرى بالموازاة مع الخط (ب) الذي يبين لنا صيرورة البنية الاجتماعية وهذا التوازي لا يعني الانعكاس ولا التماثل. فالعلاقة بينهما جدلية بالمعنى الحقيقي، أي المنظور إليه تاريخيا. ليس خطا مستقيما أو أحادي التحول. فقد تطرأ تحولات اجتماعية، لكن هذا لا يعني حدوث تحولات نصية أو أيديولوجية في بعض الجوانب لكن هذا لا ينعكس ميكانيكيا على صعيد البيئة الاجتماعية.

في الخط (ج) أو (د) حيث الخطوط المائلة، نجد أنفسنا أمام مرحلة اجتماعية محددة ومعينة المؤشرات خاصة تاريخيا. نفترض أنه في هذه الحقبة التاريخية المحددة تظهر بنية نصية لها ملامحها الخاصة التي تميزها على أصعدة خاصة.")[1]

فقضايا التطلعات الفردية التي قد تتوافق أو تتعارض مع المجتمع والمواضيع والغايات الكبرى والصغرى التي نعاينها في مجتمع الرواية يمكن أن تسعفنا في استشفاف تمثيلية الرواية. من خلال إعادة خلق عالم أنتجته آلة حضارية بالغة التعقيد.

1. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 139.

إن البنية النصية في دلالتها الإضافية محكومة بسياق معين، يكون للقصد فيه أثر كبير في توليد المعنى المراد والدلالة المبتغاة. ولقد يجعلنا هذا نضيف شيئاً آخر. فالقصد هنا يعطي للكلام قيمة أسلوبية ناتجة عن المعرفة المسبقة بالقدرة الاستدعائية لهذه الكلمات. فإن حدث أن كان هذا في الرواية، فإنفاذاً لهذين الأمرين معاً: الدلالة على الانتماء بوساطة بعض الكلمات، وإدخال قيم أسلوبية على النص بقصد هذه الدلالة.

وقد وقف "بييرجيرو" على هذين الأمرين. أما بخصوص الأول، فقد قال: "تستدعي الكلمات عادة صورة هؤلاء الذين يستخدمونها. كما تستدعي صورة الحالات التي اشتركت فيها". وأما عن الأمر الثاني فيقول: إن الكلمات: "انطلاقاً من اللحظة التي تُعرف فيها قدرتها الاستدعائية، فإنها تصبح طريقة أسلوبية يُعبَّر بها عن وجه خاص من وجوه المعنى"(9).

وبذلك وجدت الرواية، منذ القرن الثامن عشر، في هذه النظرة ما يغري بالتجديد. فاستثمرت فكرة الصراع على الصعيد الإنساني، وأحلتها محل مفهوم الملاحم. والميتافيزيقا في الأدب القديم. ولذلك فصّلت نوعاً من الأبطال، يتطابق انتماؤهم مع دلالة خطابهم. وقد كان التماهي سبيلها إلى ذلك. ونقصد بالتماهي هنا " الوسيط اللغوي الذي يجعل الفرد يظهر في الرواية متطابقاً في انتمائه إلى فئة اجتماعية مع خطابه في الدلالة على هذا الانتماء".[1]

وقد باتت بلاغة الرواية تتأسس اليوم على مجمل العلاقات الاستعارية الجزئية والتفاصيل المختلفة، التي تتشابك وتتداخل لتكوّن المركب الفني الشامل "الرواية ككل "هذه الأخيرة بوسعها تشكيل بؤرة التصنيفات الاجتماعية والأحكام الأيديولوجية. في خضم التفاعل الحاصل بين الفرد والمجتمع أو بين الأنا والنحن بكل الصيغ الاستعارية المعبرة عنه، أو القيم المهيمنة أحيانا التي توشك أن تجعل الهوة بين العناصر التركيبية الجزئية للرواية قائمة ومحتدمة. يتدخل منطق السرد الروائي، بصيغته التي تحاول تقويض مختلف الشروخ والتصدعات الممكن أن تؤدي إلى عدم انسجام عناصره.

1. بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي. دار طلاس. دمشق، دون طبعة، 1992، ص61.

وبقول آخر إذا كان على الصعيد الاجتماعي ثمة انتماء إلى فئة تشكل بنية اجتماعية، فإنه على صعيد التواصل اللساني في الحياة الواقعية، لا يوجد واقعيا في الرصيد اللغوي بنى لغوية منغلقة خاصة بفئة اجتماعية، وبنى ثانية اجتماعية خاصة بفئة أخرى.

أمّا الرواية فتتيح هذا لأنها كائن لغوي مزدوج الخطاب وإنه لفي إطارها بما هي كذلك تجد كل الممكنات وتحققها وأشكال وجودها.ولذلك فإن قضية الانتماء فيها على الصعيدين الاجتماعي واللغوي، لتعد ممكنا لغويا ووظيفة من وظائف أخرى تستثمرها الرواية في تكوين أدائها وانجازه .[1]

يقول الراوي :" تفكير الشيخ حمودة إذن كتفكير جيله، تآكل من جراء سنين الانحطاط الطويلة حتى أصبح لا يضم إلاّ بعض القشور الواهية والمسائل العامة البسيط، المتصلة بالحياة اليومية البدوية اتصالا وثيقا ، كالمرأة والأرض والمال والدين ..." [2]

قبل أن تتجلى الأبعاد الاجتماعية كظواهر تنشأ في البداية كأفكار ...تُصوِّر الاستعارة في هذا المثال تفكيرا متآكلا ... تآكل جراء سنين الانحطاط الطويلة... تفكير لا يضم إلا بعض القشور ... وتتكفل هذه الصورة بنقل بعد اجتماعي ينبؤ بتفشي الجهل والتخلف. إلاّ أن صحوة " الشيخ حمودة " لذلك ستشكل بداية الثورة الحقيقية في قريته، لأن حملات التغيير الواسعة تبدأ من الفرد لتنتقل إلى الجماعة.

والعلاقة بين الرواية والواقع تمتد إلى هذا الحدّ، حيث يبدأ تغيير العوالم الروائية كذلك من إرادة فردية ليتطور إلى ظاهرة عامة. يقول عبد الرحيم الكردي:" إن وضعا تاريخيا اجتماعيا معينا محددا ينشأ أولا بإرادة فردية ولا ينشأ عن اتفاق كوكبة أو طائفة من الأدباء والمنشئين. وإنما النوع الأدبي ينشأ استجابة لوضع تاريخي اجتماعي محدّد. وربما يتطور في أوضاع أخرى وربما ينقرض في أوضاع أخرى أو ينبث في نوع أدبي جديد، أو نوع

---

1 . منذر عياشي، باختين ومشكل اللغة بين الرواية والواقع، موقع انترنيت : *www. arabicstory. net/forum/ lofiuerson / index . php / t 549. Html*_ يوم 2011/09/14. على الساعة :09 : 10 .

2 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 106.

أدبي آخر." (1)

يقول الراوي :" الندم الوحيد الذي يقرص قلب الشيخ حمودة في هذه اللحظات هو أنه لم ينتبه قبل اليوم إلى العمل الذي هو مقبل عليه .(2)

فالتقنية الاستعارية هي أبلغ تقنيات التصوير، لأنها تقوى على تصوير العوالم الاجتماعية من زاوية داخلية، وهكذا يقيم الروائي علاقة تركيب بين الندم وعذاب الضمير الذين يعانيهما الشيخ حمودة، جرّاء تخلفه وتخلف جيله اجتماعيا. وبين عملية قرص تمارس على قلب هذا الشيخ. وفي النهاية فإن تداخل صور التفكير المتآكل وما يضمه من قشور مع صورة " الندم الذي يقرص قلب الشيخ حمودة " صور ولدتها حادثة مخزية بالنسبة للشيخ وجيله - وحتى الأجيال التي تأتي بعده - "حادثة الشرف المُداس "من طرف الأجنبي "الاستعمار. "

يقول الراوي : " الشرف بالمعنى القروي هو الذي رفع الغشاء نهائيا عن بصر الشيخ حمودة وبصيرته ." (3)

ويخصّص الروائي حديثه **للشرف / بالمعنى القروي** بالدرجة الأولى، حيث يمنحه القدرة على رفع الغشاء نهائيا عن بصر الشيخ وبصيرته. غشاء الجهل والتخلف الذي نسجته سنين الاستعمار. فالاستعارة استطاعت تركيب علاقات بين وجود غشاء يغطي بصر وبصيرة الشيخ، وبين وجود معنى قروي للشرف يرفض استمرارية هذا الغشاء فيقوم برفعه نهائيا ... كما استطاعت الاستعارة أن تكشف جانبا من جوانب الصراع بين طيبة الشيخ وسذاجته، وبين واجب الدفاع عن مقوم من مقومات كرامته. فالاستعارة هنا تتحول إلى علامة مثقلة بالدوال.

وفي رواية " البطاقة السحرية " لمحمد ساري، يستعير الروائي مشهدا اجتماعيا مشابها من حيث القيمة الاجتماعية **للشرف الموصول بالمرأة**، ومن حيث ظاهرة الصراع الذي

1 . عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب ،القاهرة، ط 03، 2005، ص36.

2 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 106.

3 . المصدر نفسه، ص 106.

يحتدم في نفس الرجل بين المنطق المفترض من جهة، وبين العرف الاجتماعي المفروض من جهة ثانية. يقول الروائي:

" لو حدث هذا بالفعل، وتبين أن حورية قد هجرت البيت إلى مكان مجهول، سيرحل من القرية نهائياً وفي أقرب وقت ممكن، إلى مدينة بعيدة لا يعرفه فيها أحد. فكيف له أن يمكث في قرية عين الفكرون وسط النظرات المستفزة الساخرة للرجال، والتمتمات القاتلة للنساء. يتضاعف غضبه أحياناً ويقسم قاطعاً أنه لن يتراجع قيد أنملة عن قراره. وسيضربها ضرباً مبرحاً ويترك آثاراً عميقة على جسدها خاصة في الظهر والفخذين، سيجرها من الشعر عبر أزقة القرية كي يثبت رجولته للملأ. ويضع حداً للسخرية والاستهزاء الجماعي. ثم بعد حين يلين قلبه ويتعاطف مع ابنته، يشيّد قصراً من التبريرات ليقنع نفسه بالعفو عنها، رفضت الزواج بالسرجان المتزوج بامرأة أخرى له معها أطفال بعدد أصابع اليد الواحدة، ويكبرها سناً، فلماذا لا يحترم رفضها ويتوجه رأساً إلى السرجان ليعلن تراجعه، هل يملك القوة لمواجهة رجل ذي مال وسلطة مثل السرجان ؟ يشك في نفسه . يشك في أن ينهار بمجرد الوقوف أمامه. فمكث الليلة كاملة، يتأرجح بين موقفي القبول والرفض، دون أن يستقرّ على رأي نهائي منتظراً انبلاج الفجر كي ينطلق في البحث عن حوريته المتمردة.[(1)]

ويورد واسيني الأعرج مقاطع روائية مماثلة لهذه في رواية " البيت الأندلسي "، يقول الراوي:

" - هل لي أن أعرف اسمه فقط ؟

- في ماذا يمكن أن يفيدك؟ أنت ستخرج بشكل نهائي من هذه الأرض. أمامك مصاعب أخرى عليك أن تواجهها وتتخطاها لتتمكن من العيش لا تكسر نفسك من الآن. الحياة أثمن.

- اشفِ غليلي يا سيدي. أريد فقط أن أعرف اسمه ليعلق إلى الأبد في ذاكرتي، وكلما انتابتني زهرة في الحلم، قلت لها أني أعرف مغتصبها وقاتلها. وأني سأقتله إذا واجهته يوما.

- غارسيا غوميز دي نافارو، وهو نافاري الأصل ، أصله برتغالي ثلاثيني العمر(....)

---

1. محمد ساري، البطاقة السحرية، ص 42.

تمنيت شيئا واحدا ظل في حلقي طوال هذا الزمن، أن أجد فقط يدي حرتين. لن أفعل شيئا آخر سوى الركض في حي البيازين، أو على سواحل بلنسا والبحث عن غارسيا غوميز دي نافارو وقتله، وتسليم نفسي للمحرقة. أواجهه للحظة. أقول وأنا أدفن سكيني في قلبه : هل عرفتني يا صاحبي ؟ أنا أخو زهرة التي سرقت الحياة منها ...." (1)

فرغم تمايز مواضيع الروايات وأساليب الروائيين، إلا أن القواسم المشتركة بين الملامح الاجتماعية المنجرة عن البيئة الواحدة، والانشغال الواحد "**قداسة الشرف**"، أمر يشي بأهمية الحدث الاجتماعي، مقارنة بمواقف الاجتماع البشري الذي يسن الأعراف والتقاليد.

" ولابد من التذكير هنا بأن سوسيولوجيا النص، قد وقفت أيضا على مثل هذا التمييز بين اللغة وبين الخطاب الروائي بشكل خاص. ونلاحظ أن التمييز الذي قام به "باختين *Bakhtine* " في هذا الإطار، يقدم فهما عميقا لطبيعة الخطاب الروائي وتميزه. حتى عن اللغة التي يمكن اعتبارها مادة أولية في الكتابة الروائية، إذ أن تحليل اللغة الروائية، ودراستها بأساليب اللسانيات المعاصرة، لن يفيدا شيئا كثيرا في فهم وإدراك الخطاب الروائي، لأن المستوى الذي تقوم عليه هذه البنية يتجاوز المستوى التركيبي للغة، ليتحول إلى مستوى أعلى هو مستوى التركيب الحدثي."(2)

وهكذا تشترك بعض الروايات في انضوائها تحت حقل موضوعي واحد، يجعلها بالتالي تستعير المواد الأولية نفسها من مظاهر وشخصيات وأحداث ... وتتقاسم ملامح اجتماعية مشتركة، خاصة إذا كانت تنطلق من وصف البيئة الواحدة والإقليم الواحد أو الوطن الواحد مثل:" روايات الثورة الجزائرية "، فالملامح المستعارة اجتماعيا في كل من روايات: (البطاقة السحرية والسعير لمحمد ساري، زمن النمرود للحبيب السائح، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني الأعرج، صهيل الجسد لأمين الزاوي... والقائمة طويلة)، متقاربة جدا من حيث هي تجسيد لصراع اجتماعي بين النبل والنذالة. فسعي هذه الروايات كان موجها في الغالب إلى البحث عن عنصر مغيب في الحركة الوطنية، حيث يمارس عملية التغييب

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 75.

2 . حميد لحمداني، أسلوبية الرواية ، ص 71.

هذه أشخاص برجوازيون أنانيون، يدحضون الطبقات الفقيرة، ويدوسون على المبادئ والقيم الاجتماعية لضمان مصالحهم الشخصية.

معنى ذلك أن: " العلاقة بين النص والمجتمع علاقة جدلية حقا، لأن المجتمع هنا يصبح عنصرا تاريخيا، ومنظورا إليه في مسار تحولاته الفكرية والمادية معا. "(1)

فتمثيلية الرواية تتجسد أولا وقبل كل شيء في كون البعد الاجتماعي للرواية يراعي انتماء الفرد إلى فئة من الفئات. ثم ينتقي ما يناسب ذلك الانتماء من دلالات خطابية. فالطابع الاستعاري للرواية المتجلي في أبعادها الاجتماعية، هو أكثر ما يميز الرواية من بين كل الأجناس الأدبية.

وبناء على ذلك " يرتبط جوهر البلاغة - بشكل أو بآخر - وتجلياتها بطبيعة المجتمع (...) وبالأجناس الأدبية السائدة فيها والبازغة. ومن الطبيعي أن لا تناسب البلاغة الشكلية مجتمعا قام على الثورة ضد كل قيد ومن البديهي أن لا يلبي الخطاب البلاغي القديم جنسا أدبيا يطمح لاستيعاب تطلعات طبقة يبدو أنها أضحت - بين عشية وضحاها – تحتل المساحة الأوسع من الأرضية التي يقف عليها المجتمع." (2)

لنقرأ قول الراوي في المثال التالي:

" القرى الريفية لا تصبح نائمة. ولكنها في هذه الحرب لا تشبه المتعارف من الحروب تصبح خائفة. والخوف يَحُولُ بين الناس وبين الحركة الظاهرة والنهوض إلى الأعمال بصورة عادية (...) وطال بالشيخ حمودة المقام وطال به الصبح، وأخذت بقية حياته تقلقه."(3)

فالاستعارة - الميتة بمنظور لايكوف وجونسون - التي تجعل القرية تتصف بخاصية النوم تعكس، رغم اعتياد المتلقي على هذا التعبير، سمة معينة يتصف بها المجتمع الريفي،

---

1 . عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص182.

2 . نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 01، 2010، ص 11.

3 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 108.

وهي سمة النشاط والحيوية. التي تتجلى مع إشراقة كل صباح. إلاّ أن هذه الخاصية تختفي قهرا بنزول الاستعمار الفرنسي إلى هذه القرية. فاللغة الاستعارية تخلق اصطلاحا جديدا يوحي بظواهر اجتماعية خاصة بكل رواية تبعا لطبيعة موضوعها وأسلوب كاتبها.

وهكذا فإن: " الظاهرة الاجتماعية – التاريخية التي تجر دوامة العلاقات في الزمن وبذا تحرم على السواء جعلها لغة ثابتة أو لغة قائمة على الاصطلاح إن هي إلا النتاج الذي يلده النشاط الاجتماعي في كل لحظة. فارضا إياه بمخرج عن كل اختيار." (1)

وفي رواية " البيت الأندلسي " يقول الوالد:

" – خاب ظني في كل أبنائي، لا أحد فيهم قادر على حمل حرقتي الداخلية.

- يا بابا. أنا أيضا ابنك وأسمع لك كما يجب . قل لي ما يملأ قلبك ويؤرقك .

- إلى اللحظة كنت مؤمنا أن شخصا سينزل على هذه المدينة، ويذكرني بواجبي نحوه. وأفهم من كلامه أنه هو حامل الإشارة ، فأسلمه أسراري التي تحرقني.

- عاجز عن فهمك يا بابا. أصلا من شدة انحنائك بحثا عن المبهم في جروح الأرض، لا أتذكر أني رأيت وجهك في حياتي. " (2)

حيث تتوالى الصور الاستعارية في هذا المشهد: (حمل حرقة داخلية... ، ملأ قلب... أسرار حارقة ... البحث عن المبهم في جروح الأرض... إلخ). وتلعب دورا مهما في نقل انشغال بات يُؤرق الأب، ويجعله يتحسر على خيبة ظنه بأبنائه الذين لا يثق بقدرتهم على حمل وصيته وكتم سره.

" وكما أن العلامة لا تولد إلاّ من خلال إحداث شرخ داخل المعطى الطبيعي والاجتماعي، فإن النص السردي لا يمكن أن يولد إلا من خلال تحويل "العادي" و"الطبيعي" عن مساره إلى ما يشكل انزياحا عن المعيار. " فالمتصل الفضائي للنص، الذي يعاد داخله إنتاج عالم الموضوعات، يمثل أمامنا على شكل خطاطة، وهذه الخطاطة تمتلك نوعا من

1 . مصطفى صفوان، الجديد في علوم البلاغة، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيسان للصحافة والنشر، ع 12، 1984، ص 29.

2 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص199.

الوجود الموضوعي، وذلك في حدود أن الفضاء يمثل أمام الإنسان على شكل موضوعات تقوم بملئه."(1)

ومن هنا كان تمثيل ثقل الهموم التي تعتري الأب بحروق داخلية تمثيلا منسجما ومشخصا لتلك الحالة، تماما مثلما اتصفت الأسرار بكونها حارقة. ومثلما انسحبت هذه الجروح إلى الأرض ...

وفي قول الراوي : " آه يا مراد ...مغادرة البيت تقطع الحبل السري بيننا وبين حجارته وأنفاسه. كل شيء كان ينز بمن كانوا هنا وملأوا المكان حياة وحبا."(2)

تتجسد العلاقة الاجتماعية للإنسان بالمكان الذي نشأ فيه حتى كأنه خرج من رحم ذلك المكان، حيث يتمثل الراوي مغادرة البيت سيفا أو سكينا حادة تقطع الحبل السري بين سكان البيت وبين حجارته وأنفاسه، وهكذا يتولى التشخيص الاستعاري إبراز البعد الاجتماعي للمكان ومدى تعلق الإنسان به.

على عكس ما يصوره قول الراوي في رواية " نهاية الأمس ":

" أرأيت في حياتك أرضا تشبه هذه الأرض؟ إن البؤس يتصارخ في أجزاءها ، فكيف تريد أن يبقى بها سكانها ؟ إنهم لولا بعض المواشي التي يقتاتون منها لهلكوا جوعا." (3)

فبدل ملء المكان حياة وحبا، كما هو الحال في المثال السابق، يستعير الراوي - هنا - صورة بشعة تشخص البؤس وهو يتصارخ في أجزاء الأرض ... وسرعان ما يقر الراوي بقدسية المكان - المنشأ / المنبت، مهما كان البؤس الذي يطبعه، خاصة إذا قرن الأمر بأصالة سكان القرية. يقول الراوي:

" فقهقه ابن الصخري:

- ... لولا العادة والتربة لما بت ليلة هنا.

---

1 . *Joseph Courtès ,Introduction à la Sémiotique narrative Seuil, Paris , p 45*

2 . المصدر السابق ص 204.

3 . بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 09.

فأجابه البشير في نفسه: " تكذب، لن تقلعك المدافع من هنا." [1]

فالمظاهر الاجتماعية التي يخلقها الكون الروائي منبثقة بالدرجة الأولى عن أفكار الشخصيات المستعارة في هذه الأمثلة وتوجهاتها مستـــعارة بدورها من واقع اجتماعي، تعكسه أفعالها وأقوالها وأعرافها الاجتماعية، وهذه الصور التي يصوّرها الروائي ويقدّمها بمزيد من العناية والاكتمال، يمكن أن نجد أمثلتها في الواقع الذي نحياه، بمستويات تفكيرها ومعتقداتها وأعرافها الاجتماعية ... فالروائي ينتجها ويبنيها، بناء على تفاعله مع واقع الحياة التجريبي، ليقدم بذلك رؤية خاصة للعالم الذي نعيش فيه.

وكثيرا ما تهدف الرواية إلى نشر الوعي في المجتمع بطريقة التلميح الاستعاري عبر إيماءاتها ورموزها المستقاة من الحقائق الواقعية. من خلال التبديل الحاصل في مواقع الدلالات والمدلولات، حيث يصبح المقصود من الرواية ليس المعنى الحقيقي للمفردات. وإنما المقصود هو المعنى المجازي الذي ينتج عنها.

وفي رواية " البيت الأندلسي " نقرأ خطاب الراوي لحبيبته "حنا سلطانة بلاثيوس" قائلا:

" والله كنت أراكِ كما أنتِ الآن. حتى قبل أن تركبي أية سفينة، كنت في خلوتي هذه في كل مساء، آخذك من يدك، وننزل سويا على حافة الميناء . نبحث عن أجمل اللحظات. لنسرقها من المارة الرائعين، ومن المدينة النائمة على أفراحها وخوفها. ثم نتوغل بعيدا فنستعيد كل الموانئ، بالناس الطيبين والقتلة في الوقت نفسه."[2]

فالروائي هنا يصور وضعا اجتماعيا مشوشا ومضطربا من خلال الصورة الاستعارية التي تشخص المدينة وهي تنام على أفراحها وخوفها، وتناقضات طباع قاطنيها بين طيبين وقتلة. ورغم هذا التناقض فالذاكرة الحالمة للراوي تقدم له بديلا جميلا، يبعده للحظات عن واقع غامض مبهم. يحياه وسط تناقضات غريبة.

ورغم كل شيء هناك مارة رائعون. بوسعه وحبيبته البحث عنهم لسرقة أجمل اللحظات منهم. فخلق العالم الجديد " الرواية "على أنقاض عالم قديم " الواقع " مهمة تغذيها

1 . بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 150.

2 . المصدر نفسه، ص193.

الصورة الاستعارية التي تصبغ المظاهر الموجودة سلفا، وبشكل روتيني بصبغة جديدة تمنحها إشراقة وتألقا مهما كان الموضوع الروائي.

الراوي وهو يحاور حبيبته "سلطانة بلاثيوس" يقيم في الوقت نفسه حوارا مع مخيلته الحبلى بذكريات الماضي وصور الحاضر." إنه حوار ذاكرة / أو ذاكرات لها امتدادها الزمني والتاريخي في الماضي والحاضر، ولها بعدها أو أبعادها المستقبلية كذلك وحوار الذاكرة هنا لا يكون أبدا حوارا بطوليا أو انتقائيا فقط ولكن يكون حوارا نابعا من مقوماتها المشرقة والمظلمة على حدّ سواء، بما يقوض الصيرورة الاجتماعية ويضيء الجدل الطبقي في استراتيجياته المتعدّدة."[1]

وإذا كان الفعل السردي يخضع في وجوده واشتغاله لخطاطة كونية، ذات عناصر مستعارة في أغلبها.فإن الكون الروائي بوصفه سندا لقيام البنى التركيبية التي يعرفها النص السردي يشتغل كمجموعة من الأبعاد الدلالية والمحاور ذات المرجعية الواقعية. وما يدعم هذه الإستراتيجية هو اعتماد الرواية في بنائها بالدرجة الأولى على أشكال التمظهر الاجتماعي المختلفة وبأدق تفاصيلها أحيانا ،السابقة في الوجود على النص الروائي من وجهة نظر تجريبية.

فبوسع الرواية كاستعارة تمثيلية كبرى أن تنقل لنا بالإضافة إلى الصور والمظاهر الاجتماعية، العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية الخاصة بتجمع إنساني معين، يذكرنا هذا بالأبعاد الاجتماعية المستقاة من رواية " نهاية الأمس "على سبيل المثال، حيث يصور الروائي بعض العادات المتأصلة في المجتمع الريفي الجزائري مثل "عادة الوزيعة " التي اندثرت تقريبا من المجتمعات الريفية في وقتنا الحالي.

يقول الراوي:

" ذهب إلى المقهى ليستفسر عن النبأ. ولما رآه أحد أصحاب الدكاكين الذي كان يحمل

1. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008، ص 412.

في يديه ورقة وقلما قال له:

- وأنت يا سيدي الشيخ توزع أم لا ؟

لم يفهم البشير بالضبط ما يعنيه الرجل. فأدرك هذا أنه لا يعرف "الوزيعة " التي هي من عوائد بعض القرى وقال له:

- كل واحد من السكان يدفع خمسة دنانير. ونشتري بما يجتمع من مال شويهات نذبحها ونقتسم لحمها سويا. أفهمت؟

- نعم، نعم سجل اسمي.

(...) استحسن البشير هذه العادة .ولم يذكر أن بقريته توجد مثلها . إنها مناسبة لا تبقى فيها دار بلا لحم . ففوق كونها عملية اقتصادية ناجحة. ثمن اللحم فيها لا يصل بحال إلى سعره العادي. هي ظاهرة من ظواهر التعاون الاجتماعي. بل التكافل الاجتماعي .لأن الفقير المدقع ينال سهمه فيها كالآخرين ." (1)

بالإضافة إلى تصوير الوظائف الاجتماعية العشائرية القديمة، مثل وظيفة " كبير الجماعة " التي يصورها قول الراوي:

" ... فقد قدمه بنو قريته ليكون الواسطة بينهم وبين السلطة المحلية المتمثلة في البلدية، وعينوه " كبيرا" ولم يكن كبير سن ولا مال، وإنما خدماته أيام الثورة المسلحة جعلت منه لدى الناس الرجل الكفيل بخدمتهم في الاستقلال (...) هي وظيفة عشائرية قديمة في المجتمع، ولكنها ككل الوظائف اعتراها ما اعترى الوظائف الاجتماعية الأخرى من فساد أثناء الاحتلال. وبعد الاستقلال بقيت هذه الوظيفة " كبير القوم " في القرى الريفية. ولو أن القانون لم ينص عليها ولا سماها. كما أنه لم يزلها ولا هو على إزالتها بقادر، فهي تدخل في نطاق الأنماط العامة التي تتشكل منها علاقات الناس بعضهم ببعض في الريف. وقد تزول إن تغيرت تلك العلاقات، وقد تتخذ أسماء أخرى فيما يجد من أسماء ويحدث من

1 . بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 196.

تطور."[1]

كأن الروائي يقدم تقريرا شاملا أو روبورتاجا مفصلا عن العادات الاجتماعية لهذه القرية. فتمثيلية الرواية تستدعي هذه المظاهر النمطية، لشدة اتساقها انتماءً ودلالةً إلى المرجعية الواقعية. إنها تبدع عالما معياريا به يقاس غيره.. فتبدو كأنها جزء حي من الواقع الاجتماعي الحقيقي.

وموجز القول، أن الرواية بوصفها استعارة تمثيلية تتكئ أساسا على هذا الطرح والتصوير الإبداعي للأبعاد الاجتماعية. كونها الدعامة الرئيسة لتشكيل الهياكل المرجعية التي يعتبر الواقع منطلقها الأول.

ثم إن تجلي الأبعاد الاجتماعية للرواية لا يتسنى الوقوف عنده بمعزل عن البناء الهيكلي الشامل للجزئيات البسيطة والمركبة التي يتأسس عليها الصرح الروائي ولا يستقيم دونها. يقول باختين: " إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام، وحوار ما يموت ويعيش ويولد، هنا ينصهر التعايش والتطورات معا في الوحدة الملموسة الصلبة لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة ." [2]

فالوقوف على تمثيلية الرواية واستعاريتها يقتضي تنظيم عناصر سردية مستقاة من الصور الاجتماعية المنتظمة والمثبتة داخل مجتمع ما. حيث العلاقة بين الواقع والرواية علاقة مفتوحة ومطاطية (تفتح المجال أمام التأويل وتعددية القراءة). لمنحها القدرة على التكيف مع وضعيات بالغة التنوع.

والتقنية الاستعارية تُحدّد لنفسها مكانا في العالم الروائي، حيث تطبع اللغة الروائية بل وأكثر من ذلك تطبع المعاني والدلالات بطابع حيوي متجدّد. وتتعامل مع المرجع الواقعي

1. بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 24 – 25.
2. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987، ص 112.

الاجتماعي خصوصا، باعتباره الأساس الذي يبني عليه الفعل السردي، بينما تحتفظ لنفسها بكونها الأساس الذي يقود إلى تشخيص القيم وإعادة صياغة حدودها.ومهما تنوعت الروايات وتعدّدت، فإن "البعد الاجتماعي" فيها سيظل قيمة ثابتة تؤسس للمرجع الواقعي فيها.

وبناء عليه، فإن الأبعاد الاجتماعية التي تشخصها الاستعارة الروائية ليست مشروطة التجلي في اللفظ، كما أن إدراكها لا يرتبط دائما بالمستويات السطحية فحسب، إنها على العكس من ذلك، عنصر مدمج ضمن الدوال المتعدّدة المدلولات والمستويات العميقة، على شكل قيم ومواصفات. إنها تتجلى في البنى التصويرية على شكل مجموعة من العناصر وهي ما يشكل غالبا خصائص الواقعية في رواية ما.

البعد التداولي

البعـــد الـــتـــداولـــــي

على الرغم من أن الأبعاد التداولية للاستعارة تمكنت من لفت انتباه البلاغة الكلاسيكية، إلاّ أنها لم تلق في كنفها اهتماما خاصا متفردا. ولم تحظ الصورة الشعرية عموما من التداولية إلا بدراسات قليلة، لعلّ أشهرها دراسة لجون سورل ضمن كتابه: " المعنى والعبارة " ودراسة ج. كليبر تحت عنوان: " تداولية الاستعارة ".

على أن تاريخ البلاغة منذ أرسطو إلى اليوم قد عرف وصفين للاستعارة:

(الأول: يقول بالمشابهة. وهو يذهب إلى أن الأقوال الاستعارية تقوم على طرفين توجد بينهما علاقة مشابهة.

الثاني: يقول بالتفاعل الدلالي. ويذهب إلى أن الاستعارة تخلق تعارضا لغويا أو تفاعلا بين محتويين دلاليين.أحدهما هو اللفظة الاستعارية، والثاني هو السياق المستعمل استعمالا حقيقيا. والمحيط بتلك اللفظة الاستعارية.

وتبدو هاتان النظريتان لأسباب مختلفة غير ملائمتين(...) إن علتهما المزمنة تكمن في عجزهما عن التمييز بين معنى الجملة أو الكلمة الذي لا يكون استعاريا أبدا، إنهما تحاولان (أي نظريتا المشابهة والتفاعل)عادة تأطير المعنى الاستعاري داخل الجملة أو في مجموع الإيحاءات المستحضرة انطلاقا من الجملة.) [1]

فالخطاب الروائي يجب أن يتسع ليشمل ما يتضمنه من ظروف خارجية تحيط به. دون الاقتصار عند معالجته على الارتباطات اللغوية الداخلية فقط. ما دام المعنى لا يتشكل من الأصوات والكلمات والأبنية فحسب، بل يعتمد بالدرجة الأولى على السياق.

" وفي الحقيقة فإننا عندما نتحدث عن معنى استعاري لكلمة أو عبارة أو جملة، فإننا نتحدث عما يمكن للمتكلم وهو يتلفظ بها أن يعينه، بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو

1 . محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1990، ص 27 – 28.

العبارة أو الجملة . في الواقع إننا نتحدث إذن عن النوايا الممكنة للمتكلم.

إن الصورة العامة للقول (*Enoncé*)الاستعاري، هي تلك الصورة حيث يتلفظ المتكلم بجملة في صورة (**S** هو**P**) ولكنه يريد أن يقول استعاريا إن (**S** هو **R**).

إن تحليلا للإسناد الاستعاري يستدعي تمييزا بين ثلاث مجموعات من العناصر: الأولى هي عبارة **(S)** الموضوع ***Sujet /*** والشيء أو الأشياء التي يحيل عليها.ثم هناك عبارة**(P)** المتحققة في القول مع معناها الحرفي ثم هناك أخيرا المعنى الذي ينوي المتكلم قوله: **(S** هو **R)**.

إن مشكل الاستعارة هو صورتها الأبسط محاولة لتشخيص العلاقات بين هذه المجموعات الثلاث **(S**) و **(P**) و**(R**) وتعيين نوع الخبر والمبادئ الزائدة التي يلجأ إليها المتكلم والمتلقي. وبهذا فقط يمكن أن نفسر القول **S** هو**P**. والقصد إلى أن (**S** هو **R**) وكيف أمكن توصيل هذا المعنى من المتكلم إلى المتلقي. " (1)

فقيمة النص الأدبي تكمن في" علاقة هذا النص بمراجعه التي يحيل عليها. وهذه العلاقة بين النص وما يحيل عليه تنهض عند القارئ على مستوى المتخيل أو الذاكرة. ويظهر معادلها الجمالي بواسطة قارئ يقيم علاقة/ علاقات بين النص وما يحيل عليه (العالم، الحياة في وسعها وتعقدها)،على أن العلاقة التي يقيمها القارئ ليست هي تماما أو بالضرورة العلاقة نفسها التي تبني النص من قبل الكاتب. بهذا يبدو النص الأدبي نصا متغير الدلالات وفق علاقة النص بموقع القراءة / القراءات.") (2)

وما ينطبق على الاستعارة في الجملة، ينطبق كذلك على الرواية بوصفها استعارة تمثيلية كبرى. فالروائي يستعير عناصره الروائية في صورة (**S** هو **P)** لكنه يريد أن يقول استعاريا أن (**S** هو **R**). فعلى أبسط اعتبار، يقول كافكا: " إني لأكتب بخلاف ما أتحدث، وأتحدث بخلاف ما أفكر، وأفكر بخلاف ما ينبغي لي أن أفكر، وهكذا إلى أعمق أعماق

---

1 . محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص 29.

2 . يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، 1986، ص 15.

الظلام." [1]

وفي رواية " الحوات والقصر" للطاهر وطار، يصوغ الروائي عنوانه هكذا "الحوات والقصر" في صورة (S هوP) أي: (الحوات هو علي / بطل الرواية) بينما يريد أن يقول استعاريا أن (الحوات هو كل إنسان يملك إرادة التغيير ويصمد في محاربة الظلم والفساد.) أي أن ما يقصده الروائي هو (Sهو R). وأكبر دليل على ذلك قول الراوي في الإهداء الذي صدر به روايته : " إلى كل علي الحوات، في أي عصر كان وبأي صفة كان . ط - و" [2]

ذلك أن الرواية بوصفها استعارة لم تعد مرتبطة بالخصائص الدلالية أو الشكلية بل أصبحت مرتبطة بالعمليات المعرفية التي تركز على التجربة والتفاعل الذي ينشأ من خلال تشغيل القدرات الذهنية والحسية ومن خلال استعمال الحس التأويلي. و"تراهن الاستعارة في هذا الاتجاه على العلاقة التأويلية بين الشكل القضوي للقول أو الفكرة التي يمثل لها. على أن العلاقة التأويلية تقوم على تأويل علاقات المشابهة القائمة على الاختلاف وليس على المطابقة أو التماهي." [3]

وهكذا فاستيعاب استعارية الرواية وتمثيليتها، يتطلب إسنادا استعاريا يستدعي التمييز بين المجموعات الثلاث (S) و(P) و(R). أي بين الموضوع الروائي، ومرجعياته والأشياء التي يحيل عليها. أما عن الكيفية التي يتم بواسطتها نقل المعنى من الروائي إلى القارئ، فتتحكم فيها الأبعاد والشروط التداولية، تماما مثلما تحددها المكتسبات الثقافية والاجتماعية.

" فكما كان من اللازم إدخال بنيات كبرى لتأويل المحتوى الإجمالي للنص، فمن اللازم هنا إدخال بنيات كبرى تداولية، حتى يتسنى لنا الحديث عن الوظيفة الإجمالية للنص حين نتلفظ، في الواقع، بنص باعتباره كلا. فنحن نقوم في الوقت نفسه بفعل لغوي إجمالي أو بفعل لغوي كبير. فقد لا تعدو رسالة مطولة أحيانا أن تكون طلبا واحدا. كما يمكن أن يعمل

---

1 . عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، دون طبعة، 2007، ص 107.

2 . الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص 07.

3 . عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص 117 – 118.

عرض كامل كمجرد تأكيد. إن هذه الأفعال اللغوية الكبرى مشتقة من متواليات الأفعال بواسطة قواعد كبرى، كما رأينا سابقا بالنسبة لمحتوى النص. " (1)

ويتكون السياق التداولي الروائي من جميع العوامل النفسية والاجتماعية التي تحدد بدقة " مناسبة أفعال اللغة" ومن بينها: المعرفة والرغبات، والإرادة والأسبقيات المعتبرة عند مستعملي اللغة وأحكامهم، من جهة. وعلاقاتهم الاجتماعية (علاقات السلطة والصداقة مثلا) من جهة أخرى . قد يكون انجاز اللغة، في حالات أخرى محاطا بحدود مؤسساتية (اعتقال شخص ما ....اجتياز امتحان.)

وبما أن " إحدى صفات النصوص أنها متواليات من جمل. فيمكن أن نحلّلها كذلك في المستوى التداولي باعتبارها متواليات من أفعال اللغة. "(2)

وتلتفت التداولية اليوم إلى ربط الاستعمالات المجازية (الاستعمالات غير الحرفية والتعابير غير المباشرة) بسياقات التواصل. "باعتبارها أنماطا يتوصل بفضلها مُحلل التراكيب اللغوية إلى اكتشاف نوايا ومقاصد المتكلم ولهذا يرى كل من" ولسن *Wilson* " و" سبربر *Sperber* أن: " الأفكار والأقوال تمثيلات لها نسق مشترك، تتقاسمه مع القضايا التي تكون السياق. ويمكّن هذا النسق على وجه التحديد من المقارنة بين هذه التمثيلات وتحديد درجة المشابهة بينهما. (3)

وهذا جابر عصفور يؤكد بأن الاستعارة تقوم على حركة تفاعل بين الطرفين. وأننا في الاستعارة :" لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول بل نحن في الحقيقة إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل

---

1 . جان كوهن وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين،ترجمة وتقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب،1997 ص68.

2 . المرجع نفسه، ص 67.

3 . آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين عفوش والشيباني، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ص 187.

السياق الجديد الذي وضعت فيه." (1)

لأن الاستعارة تفرض على المتلقي منظورا تأويليا، لا يكون في الغالب هو المسؤول الأول عنه.(لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر وكل فهم هو التقاء بين خطابين. أي حوار ومن العبث أن يكف المرء على أن يكون ذاته ليصبح الآخر. وحتى إن هو تمكن من ذلك، فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة. إن قيام الأنثولوجيا كعلم. لدليل على أنه من صالح المرء أن يكون مخالفا لمن يريد فهمه. هذا التأويل من حيث هو ترجمة وفهم هو شرط لبقاء النص القديم على قيد الحياة. ولكنه أيضا شرط لبقاء الخطاب الحالي).(2)

ففي قول الراوي:" لقد وجدوا أنفسهم في عمق عاصفة عمياء كادت أن تردمهم أحياء تحت الماء. (3)

نلاحظ أن الجديد في هذه العبارات، هو التماثل الذي عقد بين الحي وغير الحي. وربما اشتق هذا التماثل من خلال العلاقة الضمنية، بين عمى الكائن الحي، الذي يرمي بنفسه إلى المهالك دون أن يشعر، وبين الأهوال التي يلاقيها هؤلاء. فهذا التعبير ينجر عن ظروف خاصة سطرتها العاصفة البحرية/ سياق تداولي. تنتج عن ذلك مسافة معينة من التوتر والتباين، في حصيلة العلاقات الدلالية بين العاصفة والعمى. فمن خلال عملية التشخيص الاستعاري، تمتلك العاصفة عيونا دون وظيفة.

ومن ناحية أخرى تقابلنا عبارة: " تردمهم أحياءً تحت الماء." مع أن العادة تقتضي الردم تحت التراب والغرق في الماء. معنى هذا أن الاستعارة تقتضي تنظيمات تسلسلية تتشكل ضمن المجال المفهومي للمتلقي. إلاّ أن أنماط هذا التلقي تتباين وتتفاوت بالنظر إلى مدى استيعاب الارتباطات المفهومية الجديدة التي تتجاوز المتعارف عليه.

والبعد التداولي للاستعارة من شأنه إضافة معرفة جديدة، وتشييد رؤية جمالية خاصة.

---

1 . علي سرحان القرشي، قلق البحث عن الاستعارة عند عبد القاهر ، مجلة جذور، ج 14، مج: 07، سبتمبر 2003، ص 174.

2 . تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط 02، 1990، ص 18.

3 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 187.

وذلك بإسناد دلالات مستعارة من حقول دلالية أخرى إلى العلامات اللغوية الموظفة في بناء الصور الاستعارية وحتى في عملية تحليلها إلى مكوناتها الجزئية.

يقول عبد الفتاح كيليطو: لو نتصور قارئا ساذجا، يطلع على الرواية بغرض التسلية لا غير، فإن(هذا القارئ سيتحول رغم أنفه إلى مؤول. ذلك أن الحكاية عناصر تلزمه أن يطرح على نفسه بعض التساؤلات.) (1)

ففعل التطور الذهني (*Mental Evolution*) الذي تقيمه التراكيب البنائية في إعادة إنتاج الدال وتحصيل المدلول (*Reproduction*) هو جوهر العملية الاستعارية. والصورة (كلما كثرت تفصيلاتها ودقت أجزاؤها والتحمت وتآلفت في نسق ونظام نصيين، كان اشتغال التأويل فيها كبيرا في كشف الدلالات على مستوى التركيب والنص كله، لا سيما عندما تتآزر دلالات الصور في الكشف عن رؤية الناص، وقدرته التجسيدية في النص.) (2)

والدلالة التمثيلية، ترتكز على وجود علاقة جدلية بين تواشجات التراكيب المكونة للهيكل الروائي من جهة، والعلاقات القائمة في الوعي والقصد من جهة أخرى. حيث ترتبط هذه الأخيرة بمبدأ " التحفيز " أي إثارة المتلقي لفك شيء ينجم عن الاستعارة، شبيه باللغز إلى حدّ ما.

لذلك فإن الاستعارة لا تؤسس علاقة تشابه بين مرجع شيء ومرجع شيء آخر فقط. "ولكنها تؤسس علاقة مقارنة بين محتويات التعابير المختلفة.ومن ثمة فهي لا تعوض بتعابير لسانية أخرى، لكنها تضع في المقابل تعبيرين متمايزين حاضرين في التمظهرات الخطية للخطاب موضع التفاعل." (3)

" وبهذا يحقق التمثيل للمتلقي فعلين: فعل تفسيري متمكن في النص، وفعل إقناعي

1 . عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1988، ص 24.

2 . امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط01، 1996، ص 45.

3 . عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص 115- 116.

منسوب إلى المعرفة التي يقدمها النص."(1)

يقول الراوي:" اندثر اليوم كل شيء أو يكاد.وحلّ المحو المبكر على ذاكرتنا وحاضرنا. واستقر الخوف فينا بدل الحب والقتل بدل السماحة، الغفلة بدل النباهة، الطغيان بدل الرشد، القشرة بدل اللب، والدين بدل العقل.

أفهم الآن لماذا انسحب الذين كنت أحبهم بسرعة نحو الموت أو تخلوا عن هذه الأرض، ورفضوا أن يلتفتوا وراءهم باتجاه الغبار أو قسوة المنافي.أدرك أيضا لماذا انسحبت الشمس مبكرا من على الربوة المطلة على خليج الغرباء.وهي آخر ما تبقى من أمكنة حية في المدينة. الأشياء عندما يدخلها مرض اليأس تفقد طعمها وتخون بسرعة ذويها. حتى ولو كانت تفاحة. لا أعتقد أن الشيطان هو من خان الأمانة في دهاليز الجنة المكتظة بالمسنين. وليس هو من عمق سحر غواية التفاحة في عيني حواء الهشة والمرتبكة. وشلّ عقل آدم في عمق التفاحة. شيء من بذور الغواية والخيانة نفسها. حواء لم تكن امرأة فقط كانت التفاحة أيضا، وآدم لم يكن حملا ضائعا في الجنة، ولكنه كان شيطانا صغيرا هو أيضا."(2)

حيث تجعل الصورة الشعرية الذاكرة والحاضر مثل شيء يمكن محوه/ آثار قلم على الورق، فيحِلّ المحو المبكر على الذاكرة.ويشبه الراوي مجموعة من المظاهر السلبية الخوف والقتل والغفلة والطغيان والقشرة والدين،بكائنات تملك خيار الإقامة والاستقرار أو الرحيل، فتختار الاستقرار في (النفوس البشرية/محل الإقامة) بدل نقائضها الايجابية (الحب، السماحة، النباهة، الرشد، اللب، العقل).ويستحيل الانسحاب سيدا للموقف: ينسحب الذين كان يحبهم، تنسحب الشمس مبكرا من على الربوة المطلة على خليج الغرباء...

لتنقل لنا الاستعارة المكنية في قوله: " الأشياء عندما يدخلها مرض اليأس تفقد طعمها وتخون بسرعة ذويها ". صورة تُـمــثِلُ (الأشياء) في صور متعدّدة:

- في صورة إنسان يصاب بمرض اليأس.
- في صورة ثمرة أو مادة لها طعم معين، تفقده.

---

1 . حاتم الصكر، الألسنية وتحليل النصوص الأدبية، مجلة آفاق عربية، ع 03، 1992، ص 93.

2 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 31 – 32.

- في صورة إنسان (مرة أخرى)، خائن لذويه حيث تغيب المستعار منه في كل مرة.

وهكذا تبني الاستعارة التمثيلية بعض التتابعات اللغوية، على أنها ملازمة لبعضها بعض، في سياق محدد. كأنها تنشئ بينها علاقات قرابة، في شبكة متسلسلة، حيث تمتد المعاني المجازية كجسور من اللغة، إلى المعاني الحقيقية المألوفة.

" وقد بدا من المفيد، على المستويين الدلالي والتداولي معا، إجراء تمييز بين المستوى الأكبر والأصغر من التحليل: وهكذا يمكن أن نأخذ بعين الاعتبار الدلالة الإجمالية للنص (تيمته)، وكذا بنيته الإجمالية (باعتبارها فعلا للغة). لقد تركز التحليل النصي في المستويين على دراسة انسجام النص بوجه خاص، بالنظر إلى محتواه ووظيفته معا. فهذا الانسجام يلعب دورا في المستوى المحلي (الموضعي)، أو المستوى الأصغر وفي المستوى الإجمالي أو المستوى الأكبر في الوقت نفسه.

إن النصوص وأنماط اللغة تكون وحدة متلازمة الطرفين من التفاعل، وهذا يعني قبل كل شيء أن هناك تفاعلا بين مختلف بنيات النص من جهة ومختلف أنماط السياقات من جهة أخرى."(1)

وبذلك يغدو نظام النص: "منطق فني يوحد بين العناصر المكونة للنص الأدبي، ويسمه بالتفرد والخصوصية والوحدة، فتكون له بصمات واضحة في أنساقه الجزئية والحركية والكلية." (2)

ووفقا للأبعاد والمعطيات التداولية التي تؤسس عليها قراءة المثال أعلاه، تتعدّد القراءات وتتباين حسب طبيعة العلاقات التمثيلية التي تنشأ عند كل قارئ. وحسب طبيعة الإسقاط الذي ينشؤه كل متلقي على مستوى الحوارية التي يوظفها المثال مع النص القرآني " قصة آدم والتفاحة ". فللوهلة الأولى يبدو قول الراوي:

" لا أعتقد أن الشيطان هو من خان الأمانة في دهاليز الجنة المكتظة بالمسنين. وليس هو من عمق سحر غواية التفاحة في عيني حواء الهشة والمرتبكة.وشلّ عقل آدم في عمق

1 . جان كوهن وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 77 – 78.

2 . عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001، ص 168.

التفاحة. شيء من بذور الغواية والخيانة نفسها. حواء لم تكن امرأة فقط كانت التفاحة أيضا، وآدم لم يكن حملا ضائعا في الجنة، ولكنه كان شيطانا صغيرا هو أيضا."[1] مستعصيا على القراءة. لكنه سرعان ما يكشف عن علاقته بمأساة النساء والأطفال التي تسبب فيها الطغاة المغتصبون، حين ربطه بمعطيات السياقات الداخلية والخارجية للرواية. بمعنى أن الشر والفتنة لا يأتيان من الشيطان فحسب، بل إن الإنسان أحيانا يقترف ذنوبا وسيئات تُخجل الشيطان نفسه.

وبذلك كانت الربوة المطلة على خليج الغرباء "هي آخر ما تبقى من أمكنة حية في المدينة ." فمنح الحياة للمكان، على سبيل الاستعارة، مبرر بقول الراوي:

" عرفت الآن لماذا كان جدي غاليليو الروخو، الموريسكي الضائع، يلح على البقاء حتى ولو في هيئة خادم. ملتصقا بحجارة البيت الذي بناه بأنامله مثل الذي يعزف نوبة أندلسية على تلوينات طبوعية مختلفة:رمل الماية، زيدان، سيكا، جاهاركا، موال، مزموم، عرق، غريب.

البيوت في هذه البلاد كانت تعزف ولم تعد تبنى. ومن هنا هشاشتها عندما تفرغ. تجتاحها الضباع بفكاكها الحادة والصلبة. قبل أن تتعفن من الداخل والخارج. وتموت كما يموت البشر." [2]

فالأماكن تحيا وتموت مثل البشر، بل تتحول إلى مقطوعات موسيقية تعزف. عندما تمدها الاستعارة الروائية بخصائص وعلاقات دينامية جديدة، و يبدو أن السياق هنا يُبنى على الإعارة الفنية والنفسية التي يعيرها النقاد المحدثون اهتماما خاصا. حيث تنشأ هذه الاستعارة بناء على إضافة معنى السببية إلى التركيب. من حيث أن البيوت التي كانت مأهولة بعشاق الموسيقى الأندلسية، خيم عليها الصمت برحيل أهلها أو موتهم. فرحيلهم هو السبب في تحقق هذه الخاصية الاستعارية للمكان. ووفق علاقة التعدية فإن ما حلّ بالسكان يتعداهم للحيلولة بالمكان (البيت).وهكذا تــُفسر جدلية الموت والحياة بالنسبة للمكان.بناء على العلاقة الحميمة

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 31 – 32.

2 . المصدر نفسه، ص 32.

للإنسان بمكان إقامته.

يقول ميخائيل ريفاتير: " موضوع تحليل الأسلوب هو الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ وهذا الوهم ليس بالطبع خيالا خالصا ولا تصورا مجانيا...فهو مشروط ببنيات النص وبميثيولوجية أو أيديولوجية الجيل أو الطبقة الاجتماعية للقارئ."[(1)]

والنظر إلى هذه الاستعارة الروائية من زوايا مختلفة يمكن أن يمدّ المتلقي بقراءة لغوية ذاتية، حول طبيعة العلاقة بين (الموت والبيت). حيث تكتشف العلامات الدلالية بين العناصر الاستعارية (المستعار منه/ المستعار له)، وتفسر بواسطة القيم الدلالية الحقيقية. من خلال إجراء عملية مقارنة بين المعطيات التي يقدمها التفسير الاستعاري، وتلك التي يقدمها التفسير الحرفي. وهكذا تتعدد القراءات بتعدُد القراء مما يشرع الباب أمام نظريتي القراءة والتداول على مصراعيه.

يقول فاليري : " اللغة التي خدمتني في التعبير عن مقصدي،عن رغبتي عما أوصي به، عن رأيي هذه اللغة أدت مهمتها. سرعان ما تلاشت بمجرد وصولها لقد أطلقتها، كيما تتقدم، كيما تتحول جذريا إلى شيء آخر. خطابي لم يعد موجودا. لقد حل معناه محله بشكل كلي. أي لقد حلّت صور، نوازع ، ردود أفعال، أو أفعال تعود لكم ..." [(2)]

يترتب عن هذا أن كمال النوع المجازي من اللغة – الصورة الشعرية على وجه محدد – ينتج عن المفهوم الجديد الذي تأتي به كل قراءة. ويكمن ذلك بشكل واضح في السهولة التي تتحول بها أشياء الواقع إلى شيء آخر تماما.

وفي هذا الشأن يقول رولان بارت:" إننا لنعترف الآن أن النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي. أو ينتج عنه معنى لاهوتي (لرسالة جاءت من قبل الله)، ولكنه فضاء لأبعاد متعدّدة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أيا منها أصلا. فالنص

---

1 . ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليق: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، البيضاء، ط1، مارس، 1993، ص 08.

2 . بول فاليري، الانفتاح، ترجمة: محمد أيوب وعمر الخوان، في الموقع: *http://www. 26 sep . net /nesweekaticle. Php/ inq= arabic & sid = 4301.* يوم :26 / 09 / 2010 ، على الساعة: 01:00.

نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.

إنّ المركبات الاستعارية الجزئية، تتم في كثير من الحالات من خلال وظيفتها الدينامية، ومن خلال إرجاعها إلى سياق معين، عن ارتباط وثيق في التشكلات الكبرى التي تؤطر في النص كله. لأن"التحليل الأسلوبي لا يمكن أن يختزل إلى تحليل تيمي، يعتد ببنى سردية مسكوكة. أصبحت تلوكها الدراسات دون سواها.إنه تحليل شمولي يعتد بالنص كله من أصغر وحدة إلى أعلاها." (1)

ويتجلى هذا أكثر إذا تعلق الأمر بالاستعارة الروائية، فالعالم الروائي يملك القدرة على توليد الدلالات المتباينة ونسخ المعاني المتعددة،مثلما هو قادر على استعارة الصور والوجوه وتغييرها، والاستعارة التمثيلية تمنحه القدرة إلى حدّ ما،على تكسير القوالب والنماذج بل واختراع الأشكال والأنماط، وابتداع المفاهيم وخلط الأساليب. إنه عالم لا ينفك عن التشظي والتكسر، لما يميزه من خصائص: التحول، والانتشار والتوسع ...

وخلاصة التحليل أنه: "لا وجود سوى لانتقاءات، تبنى استنادا إلى فرضيات تأويلية تسند للقارئ مهمة إعادة بناء قصدية أو قصديات جديدة للنص. من خلال إعادة بناء سياقاته الداخلية. والكشف عن هذه السياقات هي التي تحدد القراءات المتنوعة للنص، والتنوع هو نتاج فرضيات للقراءة، تنتقي وتقصد وتعيد تنظيم العناصر السردية،وفق سؤال ضمني تطرحه على النص. فتحقق أثر معنوي ما ضمن سياق محدّد.لا يمكن أن يلغي السياقات الضمنية الأخرى. فردود أفعال القارئ لا يمكن برمجتها وفق ما يتحقق في النص فقط. فالنص آلة كسولة. يوكل أمر تحقيق الضمني والمتواري في الجزئيات والبقايا. إلى القارئ الذي لا يقنع أبدا بما تقوله الكلمات أو تشير إليه الوضعيات الموصوفة.

إنّ التعرف على مكونات النص،لا يمكن أن يحل محل الوصف التأويلي لهذه المكونات، وتحديد دورها في تشكيل السيرورات، التي تشيد من خلالها السيرورات الدلالية." (2)

فحتى تشكل الوحدات اللغوية المختارة سياقا صحيحا من وجهة نظر اللغة التي تنتمي إليها،

1 . نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 24.

2 . سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، موقع سابق.

"من الضروري أن تتسق الكلمات فيما بينها وأن تتسق الوحدات التركيبية. وتنظيم اللغة على هذا النحو يسمى السياق. ومن ثم فإن كل نص يتم تنسيقه في محورين، محور انتخابي أو موقعي. ومحور تركيبي أو سياقي. وانطلاقا من ذلك فنحن نميز في كل نظام اتصالي بين منظوره البنيوي الثابت والذي يسمى – حسب دي سوسير – اللغة وبين إحداثياته المتغيرة عبر النصوص المختلفة والتي تعرف بالكلام وتتوازن علاقة اللغة بالكلام مع علاقة النظام بالنص.وهنا يتسع مفهوم اللغة. "(1)

وأخيرا لابد من القول أن:" دراسة الاستعارة من خلال رؤية تداولية تتشعب في عدّة زوايا لتعدّد الأفكار التداولية التي ترتبط بالاستعارة وترتبط الاستعارة بها. منها فهم الاستعارة بوصفها وسيلة تفاعلية تواصلية. وتفسيرها على المستويين البلاغيين: الحرفي والمعنى التداولي. بمثابة الفكرة الأم التي تجمع بين القضايا المثارة في دراسة الاستعارة وفق رؤية تداولية."(2)

إنّ عمق الأبعاد التداولية للاستعارة يتحقق من خلال القدرة على الربط بين المستويين معا. أي الربط بين المعرفتين فعملية التداول هي التي تجعل الاستعارة تتحرك من جهة كحد محروم من أي مدلول (البياض الدلالي) أو ذلك بحكم منطق البناء نفسه خاصة إذا تعلق الأمر ببناء الاستعارة على مبدأ الاختلاف، وتتحرك من جهة ثانية كحد يحيل على عوالم متعددة ليس لها وجود مرئي داخل النص وهي ما يشكل المعرفة الخارج- نصية. فيما إذا تعلق الأمر ببناء الاستعارة على مبدأ المشابهة والتمثيل.

فالنص كما يقول إمبرتو ايكو: "هو نتاج يشكل قدره التأويلي جزءا من قدره التوليدي إنه يحتوي ككل إستراتيجية على إستراتيجية الآخر."

ودراسة الأبعاد الروائية من منظور تداولي تبنى على اعتبار أن التداولية " ليست علما محضا بالمعنى التقليدي، علما يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية. ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة. ولكنها علم جديد للتواصل. يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال.

---

1 . نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 528.

2 . عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، ص 113.

ويدمج من ثم مشاريع معرفية مختلفة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره." [1]

وبما أن استعارية الرواية هي خاصية تنتج عن إرادة الكاتب الخلاّقة الواعية ومجموعة العناصر المنظّمة للعمل الروائي، فإنه من الممكن دائماً أن تُحلّل على أنها خطاب خاص. أي على أنها موقف يتخذه الكاتب من الكون ومن مظاهره المختلفة.

" وإذا استخدمنا مصطلحات النظرية التداولية في النقد، قلنا بأن النية في تعديل سلوك من يتوجه إليه الخطاب والتأثير عليه، هي صفة لازمة في النصوص الروائية. فالسرد، أي ما يقوم به الحاكي حين يروي حكايته، يسعى إلى أن يقود المؤوِّل الغائب (أي القارئ الذي يقرأ النص المسرود) أو القارئ الحاضر (المستمع الذي يصغي للنص المروي) إلى تبني خاتمة ما أو إلى الإعراض عنها.ونية الإقناع هذه موجودة في كل حكاية سيان ظهرت واضحة جلية أم توارت عن عين القارئ المتسرّع. " [2]

والرواية العربية بغناها في المجال التداولي البلاغي، جديرة بأن تكون موضوعا للدراسة والتأويل، برؤية تحليلية في ضوء المناهج الحديثة. خاصة إذا تعلق الأمر بجانبها التمثيلي الاستعاري.

---

1 . مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 01، 2005، ص 05.

2 . حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، في الموقع: *http : // www . adab wa nakd.* *Com man ,shç&é = 55876* فتح الرابط بتاريخ: 16 / 07 / 2011 على الساعة: 12: 55 .

ثانيا: جماليات الاستعارة الروائية

1. المعنى الاستعاري بين مرجعيات الواقع والتخييل
2. شعرية السرد والقصد الاستيطيقي
3. القيم الفنية والبلاغية للاستعارة

المعنى الاستعاري
بين مرجعيات الواقع والتخييل

المعنى الاستعاري

بين مرجعيات الواقع والتخييل

منذ عصر الإغريق، كان في الثقافة الغربية توتر بين الصدق من جهة، والفن من جهة أخرى. وكان ينظر إلى الفن باعتباره إيهاما وتحيزا. ويرتبط عبر الشعر والمسرح بفن الإقناع الخطابي.

وقد نظر أفلاطون إلى الشعر والبلاغة بارتياب، وطرد الشعر من جمهوريته المثالية. لأنه لا يحمل في ذاته أي صدق، ويهيج العواطف وبذلك يعمي البشر عن الصدق الحقيقي. وقد بين أفلاطون بنهجه لأسلوب الإقناع، أن الصدق مطلق وأن الفن ليس سوى إيهام وذلك باعتماده على أداة بلاغية قوية، وهي قصة الكهف .وقد سادت استعارات أفلاطون في الفلسفة الغربية حتى أيامنا هذه. إذ أعطت تعبيرا دقيقا وأنيقا على طرحه الذي يقول إن الصدق مطلق.

أما أرسطو فاعتبر أن للصدق قيمة إيجابية: "إنه لشيء مهم حقا أن نستعمل بشكل كامل الأشكال الشعرية. إلاّ أن الأهم بكثير هو معرفة صنع الاستعارات / كتاب الشعر1459، " فالألفاظ العادية تفيد فقط ما نعرفه من قبل ،والاستعارات هي التي تمكننا من إنتاج شيء جديد". / كتاب البلاغة ،1410 ب." (1)

ويقول الرماني: " كل استعارة لا بد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة. " (2) وبناء على هذا ،سنحاول النظر إلى هذه الحقيقة من جوانب متعددة. ما دام القول بواقعية الرواية أو تخييلها يبدو متضمنا - بطريقة ما - قضية تبين صدقها من كذبها.

ويمكننا في البداية أن نتساءل عن الطريقة التي يمكننا بواسطتها تمييز صدق العالم

---

1. لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص148.

2. الرماني، النكت في إعجاز القرآن الكريم، ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة ، ط02، 1968 ، ص79.

الروائي استعاريا من كذبه، بالنظر إلى علاقته بالمرجع الواقعي، حيث يفترض بالنص الأدبي العودة إلى واقع معين يمثل مرجعه. وما دامت الرواية تختص بتصوير حياة ما، فهي معنية بإقناعنا بمصداقية هذه الحياة التي تصورها.

" وفي هذا الإقناع يندفع إلى المقدمة شرط عدم التناقض بين موقع وآخر. إضافة إلى عدم التناقض مع قوانين الطبيعة والمجتمع (الإمكانية)، والقابلية على البرهنة بالعقل أو بالتجربة على ما يقدمه العمل الروائي (الاحتمال)."[(1)]

يتساءل ستيفن أولمان: " أليست اللغة تفرض حجابا بيننا وبين الأشياء التي نتحدث عنها؟ أليست هذه الأشياء ذاتها نوعا مزيفا من الحقيقة؟ فتغرينا بأن نعتقد اعتقادا ضمنيا بوجود حقيقي للأمور المعنوية الموغلة في التجريد كالجمال؟ "[(2)]

وقد تجدر بنا الإشارة إلى رأي أحد النقاد الغربيين،" الذي حاول تفنيد بعض الأفكار التي جاء بها أنصار النظرية الاستعارة ومهاجمة النظرية وممثليها فقد اتهم "دونالد ديفدسون *Donald Davidson* " في مقاله: "ماذا تعني الاستعارات؟ *What Metaphors mean*" عددا من الذين كتبوا عن الاستعارة قديما وحديثا. ورأى أنهم ارتكبوا أخطاء كبيرة منها الاعتقاد بأن للاستعارة معنى آخر، زيادة على معناها الحرفي. وقد تضمن الاتهام النقاد الأدبيين أمثال: إمبسون *Empson* وونترز *Winters* والفلاسفة: منذ أرسطو حتى ماكس بلاك، وعلماء النفس: منذ فرويد *Frued* حتى سكنر *Skinner* ، واللغويين: منذ أفلاطون حتى جورج لايكوف ويوريل ونرتش *Uriel Weinreich* . ويعتقد ديفدسون أن الخطأ الذي لابد من استئصاله هو القول أن للاستعارة معنى خاص.[(3)]

فــ " ديفدسون " يرى أن الجملة التي تستعمل استعاريا، " تكون صحيحة في المعنى

---

1 . ربيع مبارك، الواقع والواقعية الروائية، في كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، مجموعة من المؤلفين العرب دار ابن رشد، بيروت، ط 1، 1981، ص 85-86.

2 . ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتعليق وتقديم: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، دون طبعة ، ص11.

3 . سعيد عقل، المعنى الاستعاري، في الموقع : *www.mamlakat. com / v b / el kitab . php . t* = 23767 فتح الرابط يوم : 14/09/2000 , على الساعة : 09:00 .

4 . الموقع نفسه.

العادي وهي دائما زائفة وغير صحيحة بشكل سخيف. ومعظم الجمل الاستعارية زائفة."[1] ويبين" ديفدسون " أن: " الاستعارة هي عالم الأحلام والأوهام للغة وتفسيرها ينعكس من خلال المفسر والمنتج." [2]

معنى هذا أن الاهتمام بمرجعيات الواقع والتخييل في هذه الحالة سيكون منصبا فقط على اللفظة الاستعارية. بينما تتطلب استعارية الرواية وتمثيليتها نظرة شمولية تتعدى المستوى اللفظي للتقنية الاستعارية إلى الاهتمام أيضا بالعناصر غير التصويرية داخل الكون الروائي، فـ " تلك العناصر التي ترتبط بها الاستعارة. تشمل اللفظة الاستعارية نفسها، وتمتد إلى وحدة أعرض تتشكل من وحدة لفظين: استعاري وغير استعاري في صياغة تركيبية معطاة. " [3]

وعلى غرار" دونالد ديفدسون *Donald Davidson* " يقول غريماس:(" إن النص يحتوي على ما يكفي من المعنى. ولا حاجة لأن يأتي القارئ بالمزيد من المعاني."والحال أن الأمر ليس كذلك لسببين على الأقل:

الأول: لا أحد يؤمن راهنا بوجود نص يبني دلالته في استقلال كلي عن سيرورات القراءة. فحتى النصوص الدينية التي يقال أنها تشتمل على معنى أصلي، أودعتها فيها ذات إلهية لا نعرف سرها، يمكن أن تسلم لقارئها معاني ليست مرئية. من خلال العلاقات المرصوفة بشكل مباشر. استنادا فقط إلى طبيعة اللغة ذاتها. فلا وجود لوحدة من وحدات اللسان، تشتمل على طاقة تعيينية فقط .فكل كلمة تشتمل على طاقة إيحائية .لا تكشف سرها سوى السياقات التي تتحقق داخلها. وعلى هذا الأساس فإن الفجوة الفاصلة بين قارئ يأتي إلى النص محملا بأحكام وتصنيفات ثقافية متنوعة، وبين نص يحتوي على الضمني والاستعاري والموحي به، هو ما يعكس الآليات الأساسية لسيرورات التأويل، التي تثيرها

1 . سعيد عقل، المعنى الاستعاري، في الموقع : *www.mamlakat. com / v b / el kitab . php . t* = 23767 فتح الرابط يوم : 14/09/2000 , على الساعة : 09:00 .

2 . الموقع نفسه.

3 .Joëlle Tamine ,Métaphore et Syntaxe .in langages. N 54 . Larousse .Paris 1979.p 65 .

القراءات المتعدّدة.

<u>الثاني</u>: استنادا إلى ما سبق سيكون من الضلال أن ننظر إلى النصوص باعتبارها كليات دلالية، تخضع لقانون أسمى هو قانون البنية الدلالية الأولية المودعة سرا في النص. فوحدة النصوص وانسجامها لا يتولدان بفعل مضمون دلالي أصلي مخبئ في الأجزاء وإنما يتحقق ذلك استنادا إلى السيرورات التأويلية التي تشير إلى غنى التوقعات والممكنات. التي تدفع القراء إلى البحث عن أشكال معينة من التنظيم في النص والاهتداء إليها باعتبارها إمكان من إمكانات أخرى. فلا يمكن تصور معنى مكتف بذاته، وقادر على التدليل خارج الذات التي تستقبله فالتعرف على المعنى وتحديد حجمه وامتداداته جزء من سيرورة تشكله. والتعرف على الواقعة الدالة هو إمساك بسيرورة تعد انتقاءً سياقيا مخصوصا أو هو فرضية للقراء وهو ما يلغي فكرة التأويل الكلي والشامل للنصوص.)[1]

لنقرأ المثال التالي من رواية " البيت الأندلسي" :

" هدأ كل شيء في حالة من الاستسلام الغريب القريب من الموت. كل شيء انتهى وحل الصمت مكان العويل والبكاء. ودفن غالبية الركاب نظراتهم القلقة، في عمق البحر والموج. أو في أفق كان رماديا ورصاصيا كالخوف. لم يكن أحد يفكر في شيء معين سوى في فراغ كان يصعب فهمه وتحديده." [2]

هل يمكن أن نتساءل سؤالا فعليا عن مدى صحة القضية " دفن غالبية الركاب نظراتهم القلقة في عمق البحر والموج، أو في أفق كان رماديا ورصاصيا كالخوف؟ "

إننا بذلك نخول لأنفسنا إخضاع جماليات الاستعارة الروائية إلى امتحان الحقيقة، والحكم عليها بالصحة أو الخطأ.

وإذا كان الروائي يلجئ وهو يبدع استعاراته إلى تسنين واقع تخيلي، للوصول إلى تمثيل مخيالي. فإن عملية من هذا النوع معناها ضرب هذا التسنين عرض الحائط. ذلك أن

---

1. سعيد عقل، المعنى الاستعاري، في الموقع : *www.mamlakat. com / v b / el kitab . php . t = 23767* فتح الرابط يوم: 14/09/2000 , على الساعة: 09:00 .

2. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 100.

وجود صورة خيالية لشيء ما، معناه أن عملية التمثيل الاستعاري، التي نحن بصددها، تخلق صورة جديدة، قد لا تتطابق مع المعطيات التجريبية للصور الواقعية. ولا مع دلالة الشيء المتمثل. إلاّ أن غياب الصورة المطابقة تماما لإبداعات الاستعارة هو عامل يبدو في كثير من الأحيان ضروريا لعملية التمثل تلك. وهكذا يستحيل هذا الغياب غيابا ايجابيا لاسلبيا.

إن طرح أسئلة من هذا القبيل تذكرنا بقول ريتشاردز أن: " مهاراتنا في صياغة الاستعارة والفكر شيء عظيم وغير قابل للتفسير، أما وعينا المتردي لتلك المهارة فشيء آخر، وهو ناقص ومشوه ومغالط ومبسط جدا.إن مهمته ليست في أن يكون بديلا للممارسة، أو أن يقول لنا كيف نستطيع أن نعمل ما لا نستطيع عمله، ولكن أن يحمي مهاراتنا من تطفل أفكار فجّة على نحو لا طائل منه. وفوق ذلك أن يساعدنا على نقل تلك المهارة، ملكة الاستعارة من عقل لآخر. "[1]

والحقيقة أن هذا المثال يذكرنا بشرح هـ .أدانك *Hans Adank* في كتابه: *Essai sur les fondement psychologiques et linguistiques de la métaphore affective* لعبارة فيكتور هيجو: " إن البحر في الأسفل، باهت ورصاصي." (حيث يرى أدانك أن كلمة "رصاصي " تثير في الآن نفسه عند القارئ ، انطباع اللون الرمادي وإحساسا بثقل مزعج، أي أن الأمر يتعلق بمشابهة مضعفة ، مشابهة واقعية وقيمية.) [2]

فالمعنيان بصفة عامة متقاربين، حيث توحي عبارة: " في أفق كان رماديا ورصاصيا كالخوف." بثقل مزعج جراء مكابدة كل هذه الصعاب. بالإضافة إلى كونها تصور بداية الاستسلام لشيء مجهول وغامض. هذا على غرار ما تكتنزه الاستعارة المكنية " دفن الركاب نظراتهم القلقة في عمق البحر والموج "حيث تستعير نظرات الركاب بدءً صفة القلق من مستعار منه محذوف " الإنسان "، لتشبه مرة ثانية بإنسان ميت يدفن في البحر/على عادة الهنود الذين ينثرون رماد موتاهم على موج البحار. إلاّ أن ما تقوله الاستعارة ظاهرا ليس

1 . أ . ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 112.

2 . فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل إلى دراسة الصور البيانية، ترجمة: الولي محمد وجرير عائشة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2003، ص 35.

هو ما تقصده تماما باطنا.

إنّ القيمة التي تمنحها البلاغة للأسلوب الروائي تظهر من خلال علاقة العبارات المختارة بالفكرة، ولا تكتفي بمجرد رصف الكلمات، حيث تتجلى أهمية هذه العلاقات في كونها مصدر القدرة على العرض أو التعبير.

وهنا " نلاحظ أن الانتقال من المعنى الحرفي/ الصحيح، أو الحقيقة إلى المعنى المستلزم أو المستعار يتم وصفه بنفس الإجراءات التي يمكن أن تصاغ على شكل قاعدة عامة نجدها في الرياضيات وهي ما يعرف بقاعدة التعدية:

إذا كانت (أ) تقتضي (ب) و(ب) تقتضي (ج) فإن (أ) تقتضي (ج). "[(1)]

تقول جوليا كريستيفا: " المدلول الشعري يحيل ولا يحيل معا إلى مرجع معين، أنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن (....) إن اللغة الشعرية في لحظة أولى تعين ما هو كائن .أو ما يـُـعينه الكلام (المنطق) كموجود (....) إلا أن هذه المدلولات التي تدّعي الإحالة إلى مراجع محددة، تدمج في داخلها فجأة أطراف يعينها الكلام (المنطق) كأطراف غير مألوفة." [(2)]

نمثّل لذلك بقول الراوي:

" أخذت الشمعة تلتهم ما بقي من عقبها. فأتى بشمعة أخرى. ثم بدا له أن ينام ويترك الشمعة الأولى تستنزف ما بقي من دهنها إلى النهاية. ومرت فترة من الوقت كانت عيناه مغمضتين. ولما فتحهما وجد الحجرة غارقة في الظلام. "[(3)]

كأن الشمعة كائن عجائبي لا يجد ما يقتات به، فيلتهم عقبه، بل كأنها مصاص دماء. لا تجد ما تستنزفه فيستنزف ما بقي من دهنها إلى النهاية. هذه بعض التخييلات التي صورتها الاستعارة المكنية، إنها صور غير مألوفة، تماما كما هو غير مألوف أن تغرق حجرة في

1. جيرا جنيت وآخرون، الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، ترجمة: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دون طبعة، 2010 ص 05.

2. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 01، 1991، ص 76.

3 . عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ص 46.

الظلام وكأنه بحر هائج يأتي عليها من أولها إلى آخرها ...

وبناء على هذا فأخذ المعنى على حرفيته، لا يصح لعبثيته الدلالية، ولخرقه قواعد الأفعال الكلامية، ولهذا يسلم القارئ – مهما كان ساذجا – بأن للقول معنى يخالف معنى الجملة . لذلك يشرع في البحث عن المقصديات المحتملة له.

" إن المحتمل للواقع – كما قال أرسطو – ليس علاقة بين الخطاب ومرجعه .أي علاقة صدق وإنما هو علاقة بين الخطاب وبين ما يعتقده القراء أنه صحيح (...) فالرأي العام يقوم بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي ويحكم على الأجناس الأدبية، فهل يمكن أن نقدم أغراض الأدب من حيث هي مجموعة مبنينة لا من حيث هي متوالية منفتحة ومشتتة ؟

فلا يمكن القول أن التعبيرات المجازية محددة بشروط الصدق،(ولكنها لا تختلف عن التعبيرات غير المجازية من حيث الغموض الواضح، الذي يعتمد على السياق. فالعديد من السياقات المجازية غير محددة بكل تأكيد فيما يخص شروط الصدق، وبعضها يحتوي على مكون معبر، يمكن عده ذا تأثير على تحديد قيمة الصدق، إلا أنها لا تختلف في هذا الصدد عن الجمل الخبرية غير المجازية.) [(1)]

واللغة تكشف عن طبيعتها الخيالية والارتجالية، في تلك اللحظات التي تحاول فيها أن تكون في قمة الإقناع والمنطق. كما أن اللغة تعمل بنوع من التحويل من شكل من أشكال الواقع إلى شكل آخر. وهي بذلك مجازية أساسا. فالمعنى يتغير باستمرار والمجاز هو اسم العملية التي يتغير من خلالها. وهو يشكل خطرا على اللغة المنظمة، ويساعد على تكاثر المعاني. فالمجاز عبارة عن علاقة بلاغية مزدوجة، تقر شيئا وتطلب منا فهم شيء آخر، يختلف عن الذي أقرته.[(2)] "

ومن هذا المنطلق "يشدّد كوهين على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل

1 . جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، مراجعة: يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، دون طبعة، ص 236.

2. محمد عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط01، 2007. ص579.

بينهما، الأولى هي: الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية: عاطفية أو انفعالية ويصلح على الأولى دلالة المطابقة، بينما يصلح على الثانية دلالة الإيحاء، ويؤكد أن لهما المرجع نفسه. ولكنهما تتعارضان على المستوى النفسي.

ويؤكد أيضا أن وظيفة النثر هي المطابقة ووظيفة الشعر هي الإيحاء. إلا أن كوهن يميز في الإيحاء كونه يشير إلى استجابة عاطفية بين الانفعالات الواقعية والانفعالات الشعرية. والفرق بينهما هو ذو طبيعة ظاهراتية. فالحزن الواقعي مثلا تعيشه الذات، وعلى العكس فإن الحزن الشعري يدرك كصفة للعالم. فالأول ذاتي والثاني موضوعي. كونه خاصية للشيء وطريقة الوعي به.(1)

فالنص الروائي بوصفه استعارة تمثيلية لا يمكن أن يكون وحيد المعنى ومثبت بطريقة جازمة. فلا يسعنا سبر أغواره. ما دام المعنى لا يستسلم عن محاولة الإفلات من قبضتنا، وعلى غرار نيتشه يؤكد دريدا أن كل اللغات مجازية وأنها تعمل من خلال الصور المجازية ومن الخطأ أن نعتقد أن هناك لغة حرفية أو معنى حرفيا.

يقول الراوي:" علمتني مسالك الدنيا القلقة أن أثق في عقلي وأن أحمل الزمن محمل الجدّ. تخبئ لنا الأقدار ما تشاء. ولكنها تمنحنا أحيانا مسالكها بسخاء. كانت طرقي وعرة، ولكني وصلت حيث اشتهيت، متأخرا لكني وصلت. نزلت على الأرض التي علقت رائحتها بتربة جسدي وكتبي وأشيائي الخفية، ووصلت. وصلت لأني في النهاية كنت أريد أن أصل حتى ولو غرقت في قلب حوت أعمى، وعلت أناشيدي الخفية على الرغم من انكساري." (2)

إن اتصاف مسالك الدنيا بالقلق مثلا، هو معنى يحيل على معنى آخر: قلق الراوي ومن معه. وفي قول الراوي: " غرقت في قلب حوت أعمى " استعارة مكنية تعقد نوعا من المماثلة بين قلب الحوت الأعمى والبحر (المستعار منه/ محذوف)، فهما يشتركان في كونهما غامضين وعمقين، والبحر كما القلب موطن للأسرار ... ثم إن الراوي لازم الحوت بصفة

1 . حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط01، 1994، ص 115.

2 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 64.

العمى ليؤكد حجم المهالك والصعاب التي تواجهه.

ومن هذا المنطلق (توالد المعاني وتعدّد المدلولات) ينبغي أن نسلم بكون الاستعارة الروائية إحدى معطيات الرؤية الخيالية، خاصة إذ تعلق الأمر بأحداث انزياحات وتجاوزات داخل العالم الروائي، فهي التي تنشئ علاقة ما بين العالمين الروائي والواقعي. وربما تتعدّد العلاقات والروابط المتولّدة عن الاستعارة الواحدة، تبعا لتعدّد الرؤى الموجودة في العالم الروائي ذاته، والرؤى المتلقية لمعطيات هذا العالم. ومع أن الصور الاستعارية بوسعها صناعة التلاحم بين جزئيات الرواية، إلاّ أنها تقر بالتجاوز الحاصل في تشكيل العلاقات بين أشكال معينة من السلوك أو الفعل في الرواية. فـــ" الاعتراف بتعدّد الخطابات والصياغة المتواصلة لنمطية حقيقية هما شرطان ضروريان لمعرفة النص."[1]

ومن منطلق أعم، فإذا كانت الاستعارة الجزئية (الاستعارة في الجملة أو العبارة) تتصف بهذه الخصائص- الإحالة وتعدد المدلولات والعلاقات المتعدية ...- فإن الرواية بوصفها استعارة تمثيلية كبرى، لا تخلو من هذه التعددية المتنوعة والممتدة الأطراف، وهو ما يفتح الباب أمام نظرية:" موت المؤلف وميلاد القارئ " من جهة وتنشيط ملكات التأويل والتفسير والتحليل من جهة ثانية.من أجل هذا يقول جيرار جينيت: " من البديهي وجوب تعويض سؤال: (من يرى ؟) بسؤال أوسع هو: (من يدرك ؟) "[2]

فاستبدال الرؤية بالإدراك عند جيرار جينيت يهدف إلى ضمّ المعطيات الواقعية من فضاءات مرئية ومكونات حسية إلى الفضاءات الخيالية اللا مرئية التي تدرك بالفكر والوجدان. ومعنى ذلك أن الروائي لا يحاكي الواقع نقلا بل ينشئه. ويعيد خلق ملامحه والعلاقات المتحكمة فيه وفق منظوره الخاص. وهذا سبيل التباين الحاصل بين الروايات التي قد تشترك في الحقل الموضوعي الواحد.

"ولا شيء أمعن في الخطأ من ذلك التصور الشائع الذي يرى أن الكاتب الواقعي ينقل

---

1 . عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص 500.

2 . Gerard Genette ; Nouveau discours du recit ,Seuil, Paris ,1983. P 43

ما نراه حولنا." (1)

ويبقى القول بتوقف معاني الكلمات على مواقعها بما يؤدي إليه هذا القول من طرح الفكرة الشائعة القائلة بأن لكل كلمة معنى جعلت له، لا يحتاج إلى نظرية لغوية عميقة، فلقد سبق الفيلسوف برنتانو إلى ملاحظة سديدة مؤداها أنه: لما كان جميع عالم المعاني مؤسسا على حروف خالية من المعنى في ذاتها، فالأمر كذلك بالضرورة في الكلمات. فهي أيضا تفقد قابليتها لأي معنى جديد لو كان لكل منها معنى في ذاتها.

ونعلم أيضا أن ريتشاردز – وهو قطعا لم يقرأ مذكرات سوسير لأنها لم تكن قد نشرت بعد- يبدأ كتابه المأثور: " فلسفة البلاغة " بنقد لاذع للرأي القائل:" إن كل كلمة تملك معناها الثابت مثلما تملك حروف هجائها ". نقد يبين فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا في بعض فروع العلم كهندسة إقليدس. ويقترح بدلها فكرة: " حركة المعنى " بما هي حركة ذات أثر رجعي لا تتبين بمقتضاها معاني الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال. وبذلك اقترب ريتشاردز من إحدى أفكار سوسير الرئيسية التي تجعل من نظريته نظرية لا يستغني عنها علم البلاغة.

نعم. إن الخدمة الجليلة التي تسديها إلينا نظرية سوسير إنما تقاس بإجابتها على السؤال:

- علام يتوقف ظهور المعاني الجديدة ؟

فمن البيّن في ضوئها أن هذا الظهور ينبني على طبيعة العلاقة بين كل حدّ من حدود النسق وغيره من الحدود وهذه العلاقات لا تخرج عن نوعين: الترابط والاستبدال." (2)

" إن مبدأ المشابهة الذي يشكل الاستعارة يتطلب تحديدا خلال الالتجاء إلى النقاط المتقاربة من خلال السياق الذي شكل ذلك التركيب الاستعاري، لمعرفة العناصر الحرفية والمجازية التي تدخل فيه. وبدون التحكم ومعرفة المعنى الجذري والحرفي للعبارة، فإن الشخص لا يفهم الاستعارة. لأن الاستعمال الاستعاري يختلف في المعنى عن الاستعمال

---

1 . ربيع مبارك، الواقع والواقعية الروائية في كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، محمد برادة وآخرون، ص 85-86.

2 . مصطفى صفوان، الجديد في علوم البلاغة، مجلة الكرمل، الاتحاد العم للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيسان للصحافة والنشر، نيقوسيا، قبرص، ع 12،1984،ص 33.

الأولي لتلك العبارة ، ومن هنا لجأ هينلي *Henle* إلى فكرة الأيقونة. أي أن العبارة تستخدم في الاستعمال اللغوي خلال معنى حرفي أو تأسيسي، لتحديد الأيقونة التي يمكن أن ترد لها الاستعارة ." [1]

وهذا ما دفع منذر عياشي إلى القول بأن:" الأصل في اللغة هو المجاز ولذا كان استخدام اللغة يقوم على هذا الأصل.والمجاز يبدأ ما إن يبدأ المتكلم بالكلام فالمتكلم إذ يتكلم يقيم كلامه بديلا عن الواقع الذي يتكلم عنه. والمجاز إنما يكون هو هذا الحضور للغة بديلا للواقع. ومن هنا فإن الاحتكام في الفهم لغة ومجازا، لا يكون إلى الواقع لأنه لا يفصح ولا يبين ولكن إلى المتصور المعبر عنه بالكلام من جهة ،وإلى الكلام نفسه بوصفه وسيطا بين الواقع وبين إدراكه. ولولا أن اللغة مجاز كلها لما استطاع إنسان أن يقول المعاني القائمة في الأذهان ولظل لا يبين،أسير صمت الأشياء الموجودة في الأعيان ولهذا فإن تحديد العبارات في استخدام اللغة بأنها واقعية يخالف الأصل الذي تقوم عليه اللغة.اللّهم إذا كان المقصود بالواقعية هنا هو مجاز اللغة نفسه." [2]

وإذا نظرنا إلى النصوص الروائية في زاوية تطورها عبر الزمن، سنلاحظ أن تطور التقنيات الاستعارية التمثيلية يرتبط بتنوع مرجعيات التخييل الروائي فيها، و يتعلق هذا الأخير بمدى التطور العقلي والعلمي للبشرية. بل إذا قارننا الاختلافات الحاصلة بين المرجعيات التخييلية للروايات باختلاف بيئاتها، سندرك أن سبب الاختلاف هو منطق السببية المتحكمة في تكوين أيديولوجية وأخرى. والمحددة لرؤية روائي و آخر.

(مؤدى هذا أن: " معيار الصحة والقبول في اللّغة هو اللّغة نفسها. وكذلك معيار المعنى فيها. إنه ليس فيما تحيل إليه ولكنه فيما تقول وإذا كان هذا هكذا فإن معيار الواقعية فيها إنما يكون في انتماء عباراتها إنجازا إلى النظام الذي تقوم عليه وليس إلى نظام الواقع كما

---

1 . يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 117.

2 . منذر عياشي، باختين ومشكل اللغة بين الرواية والواقع، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع 321، 1998، ص29.

هو.)[1]

فالتقنية الاستعارية تتميز بطبيعة تصورية، تجعل منها سبيلا أساسيا لحصول الفهم، بالإضافة إلى كونها تلعب دورا مركزيا في تنشيط مستوى الوعي بالوقائع السياسية والاجتماعية .إنها في الأساس، ليست - كما يعتقد البعض - مجرد تعابير خيالية أو شعرية، تخرج عن المألوف بطريقة اعتباطية.

وبناءً على ما سبق، يمكن القول بأن: " الحقيقة ليست مطابقة تصوراتنا للواقع أو تطبيق نماذجنا عليه، إنها بالأحرى ما يحدث لنا أو ما نقوم بتشكيله من عوالم، لعلنا نحتاج إلى سياسة جديدة للحقيقة نتجاوز بها مفاهيم الثبات والتطابق والتواطؤ والتمام والنقاء الجازم وذلك بفتح المفهوم على التعدد والتباين، أو على المفاوضة والمساومة أو على المجاز والاستعارة أو على الحافات والتخوم.[2]

ولا شك أن استعارية الرواية وتمثيليتها خاصيتان تحملان على عاتقهما مسؤولية البحث عن جوانب عديدة من الحقائق والقيم والمعاني، المتوارية فيما وراء المظاهر والكلمات، والعلاقات التخييلية بين معطيات الواقع المعيش. لتعيد صياغتها من منظور فني متميز..

لذلك يرى النقاد المعاصرون/ مثل أبو ديب، أن روح البلاغة كلها كامنة في الوعي بـــ "الفجوة " الممكنة بين اللّغة الواقعية (لغة الشاعر) واللّغة المحتملة (التي يحتمل أن يستعملها التعبير البسيط والعام). والأمر يتجلّى أكثر إذا تعلق بالاستعارة كونها التقنية الأكثر مبادرة في توضيح تلك الفجوة التي يكفي أن تقوم في الذهن لكي يتم تحديد فضاء للصورة. والمفارقة بين الاستعمال المحتمل (غير الصوري) والاستعمال المحقّق (الصوري) اللغة تخلق فراغا.

يقول أبو ديب: "عندما يملأ القارئ (الفجوات) يبدأ التواصل فالفجوات تؤدي وظيفتها

1. حسين خريوش، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، دراسة نصية، دورية أبحاث اليرموك، م 13 ،ع 02، 1995، ص 118.

2. علي حرب، حديث النهايات ، ص113.

كمحور تدور حوله علاقة النص – القارئ بأكملها."[1]

ويرى بول ريكور في كتابه: " العملية الاستعارية من حيث هي تعرف وخيار وشعور"، أن: " نقل المعنى في الاستعارة – ليس إلا هذه الحركة أو النقلة في المسافة المنطقية من البعيد إلى القريب.أو (الفجوة) المتضمنة في بعض النظريات الحديثة للاستعارة بما فيها نظرية ماكس بلاك *Max Black* التي تتعلق بالضبط الملائم لهذه النقلة." [2]

ذلك أن الاستعارة الروائية والصورة الشعرية بعامة، تبنى أساسا على التخييل والإحالة، خاصة إذا تعلق الأمر بتلك الصور المنبثقة عن الاستبدال، كالاستعارة أو الكناية وقلب المعنى والتورية أو المبالغة.

والاستعارة الروائية لا تقدم معانيها العميقة في صور كلماتها السطحية، إنها بالفعل لا تصرّح حرفيا بما تريد قوله. والتخييل يساعدها على أداء هذه المهمة، فرواية " الحوات والقصر " مثلا، على شساعة أفقها التخييلي، بل العجائبي. استطاعت أن توصل رسالتها إلى المتلقي بوصفها استعارة تمثيلية كبرى، تحدّد النقاط الحمراء لواقع حي عنوانه "الظلم والاستبداد السياسي"وهذا هو المهم. ولن نلتفت بعد ذلك إلى التساؤل فيما إذا كانت أحداث تلك الرواية قد شهدها الواقع بالفعل أم أنها لا تعدو كونها محض تخييل.

1. كما جاء في مقاله الموسوم بـــ: " صدمة / هزّة الاستعارة " ، المنشور بـــ: مجلة ثقافات، ع 1، شتاء 2002، جامعة البحرين، ص 44 – 75.

2 . سعيد عقل، المعنى الاستعاري، في الموقع : *www.mamlakat. com / v b / el kitab . php . t = 23767* فتح الرابط يوم: 14/09/2000, على الساعة: 09:00 .

شعرية السرد
والقصد الإستطيقي

شعرية السرد والقصد الاستيطيقي

لعل السؤال الأولى بالطرح هو:

- ما علاقة شعرية الرواية، وقصدها الاستيطيقي بصورها الاستعارية وتمثيلها للواقع؟

إذا انطلقنا - بدءً - من اعتبار الاستعارة تقنية بلاغية، اعتمادا على تلخيص خوسيه ماريا لمظاهر تأثير البلاغة القديمة في مسألة اللغة الشعرية " في كون البلاغة كانت تطرح على أنها (فن تجميل الكلام)، وتجميل الكلام الخاص بالبلاغة يتحدد في طرق تفصيل لباس لغوي جمالي ينظر إليه على أنه تعديل في اللغة النحوية كما يرى كوينتليان." (1)

فمعنى ذلك أن ميدان البحث في الخصائص الاستعارية كان منصبا بالدرجة الأولى على الاهتمام بالطرق الفنية، التي تحقق للنص الخروج عن الاجترارات اللغوية السائدة. وبالتالي النظر إلى الخصوصية والتميز كخاصيتين أساسيتين تجنبان المتلقي السأم واللاّمبالاة. وهنا تتضح علاقة الشعرية بالاستعارة البلاغية من جهة الوظيفة.

وأرسطو أول الإستطيقيين النظريين كان - بلا شك - يهتم بكشف قوانين الفن الجميل من حيث هي أولا وقبل كل شيء جزء من ناموس الطبيعة. (2)

(ويرى موخاروفسكي أن: " النص الأدبي خروج لغوي عن الطراز المعياري العلمي للغة المعتادة إذ يرى أن هناك لغة معيارية معتادة تتبوأ الوظيفة التوصيلية فيها مكان الصدارة، ويطلق على هذه اللغة (اللغة المعيارية *Standar Language*) وهي لغة الأحداث اليومية ولغة التجارب والعمل والصحافة.

وهناك لغة أخرى تقوم على الخروج على معايير هذه اللغة، بل على تكسيرها والتمرد عليها يطلق على هذه اللغة الثانية (اللغة الشعرية *Poetic Language*) اللغة

1 . خوسيه ماريا، بوثوليوس إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، ص24.

2 . عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، 1992، ص 67.

الأولى نفعية مباشرة. والثانية فنية ملتوية الأولى تواصلية، والثانية إنشائية." [1]

(ويمكن تحليل ميكانيزم صناعة ما هو شعري إلى نمطين:

1 – عرض الانزياح

2 – نفي الانزياح

ويتحدد الشعر في علاقـــــته بالقانونين:

فهذه العلاقة تكون مع أحدهما سلبية ومع الآخر تكون ايجابية. ولهذا كان للشعر نقيضان: الأول هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة، والثاني هو غير المعقول، الذي يتمرد على الاثنين معا. الجملة الشعرية وحدها هي التي تستجيب للضرورة المزدوجة التي تحددها: التمرد على أحدهما والانصياع إلى الآخر.

ويمكن لهذا الانصياع أن يصاغ في الجدول الآتي:

جدول الملاءمة:

	الجملة	الإيحائية	المطابقة
1 -	النثرية	_	+
2 -	غير المعقولة	_	_
3 -	الشعرية	+	_

وليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية وإنما استنطاق الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، لهذا فالشعرية تـــُعنى بالأدب الممكن وليس الأدب الحقيقي. وبعبارة أخرى تـــُعنى الشعرية بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية). [2]

وقد عمد جان كوهين إلى التمييز بين زمنين اثنين: (الأول تكون فيه عملية خرق النظام

1 . جين موخاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت الروبي، مجلة فصول،ع 01، ج05،1984، ص22.

2 . محمد عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص 497 – 498.

اللغوي مدمرة للمعنى، وفي الثاني يتم تقليص الانزياح، من أجل إعادة المعقولية اللغوية. ومن ثمة فالأمر يتعلق بمقابلة الشعر بالنثر. الذي بما أنه اللغة السائدة يمكن أن نتخذه معيارا أي نعتبر النثر بمثابة انزياح عنه). [1]

وهذا وجه آخر للعلاقة بين الاستعارة والشعرية، بكل ما تحملانه من تداخل وتشابك، وكل ما يجمعهما من قواسم مشتركة. علاقة الجزء بالكل. تلك العلاقة التحورية الشبيهة إلى حدّ ما بعلاقة اللبنة بالبناء ككل. ففي جدول الملائمة - أعلاه - يمكن استبدال كلمة "الشعرية" بكلمة "الاستعارة " مع الاحتفاظ بالنتائج نفسها (السلبية/الايجابية) دون تغيير فيما يخص (الإيحائية/ المطابقة).

ثم إن الإجابة على سؤال العلاقة بين الشعرية والاستعارة، ملخصة بدقة وببساطة في قول جان كوهين: "ا لاستعارة تشكل الخاصية الأساسية للغة الشعرية." [2]

وإذا ما عدنا لرواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج -مثلا- فإنها لم تتطلب أسلوبا تشكيليا أو سيمفونيا أو ملحميا، على الرغم من شعريتها الحالمة.التي أمدّتنا – كقراء– بحافز التشويق والترغيب في قراءة المزيد من صفحاتها. وقد أخضع كاتبها التجارب السابقة والمعطيات الراهنة الوافدة إلى مجتمعه (جزائر ما بعد الاستقلال) إلى قانون العالم الروائي فكان حائكا ماهرا أحسن سبك تفاصيل روايته، وتعيين معالمها بدقة، وبأسلوب شعري خاص. بعيد عن التكلف. بعد أن كانت خريطة مبهمة، مختلطة المسالك والتفاصيل. وأقل ما قيل عن هذه الرواية هو كونها " **استعارة مُرّة** " لما يحدث في الوطن العربي، من معضلات كبرى تتعلق بصعوبة استيعاب الحداثة في ظل أفق مفتوح على المزيد من الخراب والانكسارات.

وقد تفاعل الشعر مع الرواية منذ التصدير، على سبيل تقنية النصوص المصاحبة *Para – texts* ذلك أن الروائي صدر الرواية بالبيت:

1 . محمد عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص 213.

2 . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وَهَذِهِ الـــدَارُ لاَ تَبْـقَــى علَى أَحَـــدٍ ولاَ يَـــدُومُ عَلَىَ حَـــالٍ لــَهَـــا شَـــأْنُ [1]

(أبو البقاء الرندي)

هذا البيت الذي يتناسب كثيرا مع فحوى الرواية، بل إنه المغزى الأنسب لحكاية البيت الأندلسي، وقد قيل إن " اكتشاف التناسب بين الأشياء هو علامة الشاعرية"[2]

ويقول بول فاليري: "يبدو أن رسم اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي. أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها. حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة على المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر. " [3]

وفي المثال التالي نقرأ قول الراوي:

" أشتهي يا سيدي فقط أن يفرج الدون فريديريكو عن قلبي وبصري، وروحي. هناك لم يسرقوا مني تربة. هذه تهون لأن أرض الله واسعة. لكنهم سرقوا مني نداءً عميقا نحو الحياة. وكتموه يا سيدي وهو في عزّ عنفوانه." [4]

إن القارئ ليتأثر أيما تأثر بشعرية هذا المثال، الذي يترجم أحاسيس قائله، وهو يشعر بأن بصره وروحه وقلبه في سجن حصين، ينتظرون بفارغ الصبر ساعة الإفراج... وقد سُرق منه نداء عميق نحو الحياة، نداء في عز عنفوانه.هذه الجمل الاستعارية تصور تلك الأحاسيس التي تنتاب كل مقهور أو مظلوم يسيجه اليأس.لأنها دال تتعدد مداليله في الواقع المعيش. وقد يترجم لحالات قريبة من حالة الراوي وما أكثرها في الواقع.

هكذا يستغل الروائي شعرية أسلوبه المتميز لنقل صور متعدّدة تتراوح بين الحزن والسعادة بين اليأس والأمل والذكريات وما شاء من ألوان الحياة على اختلا فها وتناقضها.

وفي المثال الآتي ينقل السارد صورة من صور الذكريات التي تختلط فيها نشوة

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 05.

2 . علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، الإسكندرية، ط2 ، 1983، ص 290.

3 . يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد العربي الحديث، ص 243.

4 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 171.

الماضي بانكسار الحاضر، يقول:

" رميت بصري بعيدا. لم يستطع الحائط العالي أن يغطي علي امتداد الحديقة الكبيرة التي عاصرتها قبل أن يأكلها الباطون المسلح والأحجار الثقيلة، وبساتين الكرمة التي كانت تمتد في الأفق على مرمى البصر.

حتى النافورة التي صدئت حنفياتها (...) بدت لي فجأة في أيام عزها الأولى بمائها الصافي العذب. وهو يرتفع عاليا في شكل رذاذ ناعم. مختلطا بهمهمات الناس الذين كانوا يجلسون حولها، وينقرون كؤوسهم في شنشنات لا يتوقف رنينها مختلطة مع رنين الخلاخيل والمياه، التي لا تقاوم رعشة الموسيقى.

في لحظة هاربة والأمطار تكسر ملامح الأشياء من وراء الزجاج، بدا لي أني سمعت صوت حنا سلطانة بلاثيوس نقيا، ودافئا وهي تدوزن بحنجرتها وأناملها الناعمة، العود كما تعودت أن تفعل..."[1]

إن شعرية هذا المثال تكمن - على الأخص - في مزاوجة المعاني الروحية بالمعاني المادية "عملية التشخيص الاستعاري " حيث يبدو الحائط مدعاة للسخرية في محاولته الفاشلة تلك لتغطية امتداد الحديقة عن الراوي الذي يتفطن إلى حيلة رمي بصره بعيدا ...كما تبدو الحديقة مدعاة للشفقة وقد أكلها الباطون المسلح. على عكس النافورة التي تبدو في أيام عزها الأول... ثم لحظات هاربة، وأمطار تكسر ملامح الأشياء ... فالمفارقات والانزياحات من هذا النوع والتي أسستها الاستعارة على اختلاف أنواعها هي السبيل الأول للشعرية.

حتى أن هيجل ذهب إلى أن: " كل عمل فني يتألف من معنى روحي وتجسيد حسي. كما وجد أن الجميل هو امتزاج الكلي والجزئي ...لأن التصورات الممتزجة هي الجانب الكلي، في حين أن الجانب الإدراكي هو الجانب الجزئي... ولابد أن تظهر النظرة الصحيحة للدراما والرواية والشعر القصصي وشعر الملاحم. أن المجال الإدراكي مركب من مدركات وهو يتألف من:

---

1 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 52.

1 – الصور الحسية لسلسلة من الأفعال والأشخاص والأشياء الخارجية.

2 – الحالات الداخلية سواء أ كانت انفعالية أو إرادية أو تصويرية للشخصيات.

3 – الأصوات أو الكلمات الفيزيقية التي يعبر بواسطتها عن كل شيء.

ولا ينبغي أن نتصور أن المضمون العقلي الوحيد للمسرحية أو الرواية العظيمة، هو تصور واحد مفرد عندما يتحقق كموقف تجاه الحياة. إن المضمون العقلي لأي عمل فني متميز يعتمد على مركب من تصورات لا حصر لها، تبلغ من التعقيد والتنقيح درجة تجعلها تحرر نفسها من المجال الإدراكي. غير أن تخليصها وعزلها من الناحية العملية هو مهمة مستحيلة .[1]

وفي المثال التالي تتداخل التصورات في المجال الإدراكي للراوي حيث يختلط عنده الألم بالأمل. إلا أنه ينجح - عموما – في جعل القارئ يدرك حجم آلامه الناتجة عن الضياع والتشتت، بعبارات مفعمة بالشعرية:

" سكنت شعاعا حادا وبدأت أمشي على الشفير الحاد للذاكرة، وكأني كنت أكتشف أرضا بكرا لأول مرة كل شيء بدأ من تلك اللحظة المفعمة بالخوف. فجأة تحولت الحروف والأبجديات النائمة، إلى عاصفةٍ حادة. لم أكن قادرا على تحملها ولمسها (...) يتحول الندب والعويل إلى كورس جنائزي بلا حدود، يملأ حافات الموانئ، كان بحر المارية مظلما بالبشر الواقفين ينتظرون شيئا لا يعرفونه. ولكنه كان قاسيا وشبيها بالموت." [2]

إن الشعاع الحاد يتحول إلى بيت يسكنه الراوي، لتبدأ مسيرة مشيه على الشفير الحاد للذاكرة ... إلى أن يشهد تحول الحروف والأبجديات النائمة إلى عاصفة حادة. لا نملك شرحا لهذه الصور الشاعرية تفوق كثافتها الدلالية وشحناتها الشعورية، ذلك أن مقاطع الرواية قد توفرت على اهتمام عارم باللغة المجازية، التي تومض بصور شعرية متشابكة. "وتتسم بعنف الانزياح وتعمل على توسيع الفجوة بين اللغة في استعمالها اليومي والشعري. وبالتالي

1. ولتر ستيس، معنى الجمال، نظرية في الاستيطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2000، ص183.

2. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 59.

فهي تدشن لكتابة جديدة قادرة على اختراق وخلخلة المدى والهروب من حصار المدلول الأحادي إلى آفاق وفضاءات تبعث على الدهشة وتحدث قلقا وحيرة جراء تهديمها المستمر لتوقعات القارئ وتعبيرها عن اللا وجود ." [1]

وفي الصفحة (58) من الرواية نقرأ قول الراوي:

" كانت ملامسي متعبة، مرتجفة، تنزلق على المخطوطة كعازف يبحث عن نوتته الموسيقية الضائعة على بيانو قديم(....) تناهى إلى أنفي الحاد عطر الحبر الذي جف ولم تجف رائحته البنفسجية.أصبح فجأة كل شيء على مرمى البصر. قريبا من نداءاتي وأناملي. رأيت جدي الرّوخو، سيد أحمد بن خليل، وهو يرسم أول حروفه على ورق مهرب من السفن الاسبانية. ويرصف الكلمات حرفا حرفا، وأنينا أنينا، ورعشة رعشة. كانت جمله تتنفس بصعوبة بين يديه، وبين شقوق القلم، متحسسة أصوات الخارج وهدير البحر والسفن الغامضة وسر العيون المشبوهة."[2]

وإذا كانت أوراق سيد أحمد بن خليل- بطل رواية البيت الأندلسي - تنتحل هيئة الكائن الحي وتستعير خاصية التنفس، فتتنفس بصعوبة بين يديه، فإن جمل الروائي تنعم بسهولة التنفس ومتعته ،لما أضفاه عليها من شعرية.

وهكذا تنبثق من رواية " البيت الأندلسي " شعرية غنائية *Lyrisme* واضحة تتأتى من تفاعل نوتات الأغنية الأندلسية مع نسيج الخطاب الروائي، ذلك أن اللوحة السردية المجسمة للسيرة الجماعية ،متولدة من رحم هذا الفلكلور الأندلسي. وهو يسرد قصة جيل كامل، تسريدا شعريا لا يخلو من متعة وتشويق.

" مثل هذه المناخات الشعرية، التي يمكن أن نسميها تجاوزا " شعر الرواية " والتي تزخر بها الحياة تحت قشرة سطحها الخادع غالبا. هي كالأحجار الكريمة تماما تتطلب من يجلوها ويكشف ثراءها وبريقها الآسرين لا من يموهها بطبقات من اللغة الإنشائية التي تستبد

---

1 . خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية، نص يطير الحمام نموذجا ، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 335 ، 1999.

2 . واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 58.

بها وبمكونات العمل الروائي الأخرى. فتحرمها دقة دلالتها وطاقتها التأثيرية العالية."[1]

أما رواية "السمك لا يبالي" فتعج هي الأخرى بصور الشعرية النابعة بالدرجة الأولى من كثافة التوظيف الاستعاري ، نقرأ منها هذا المثال *المفعم بالشعرية*:

" كان مقعد الشاحنة الوثير ذاك بالنسبة لنجم بمثابة كرسي العرش الرباني الذي يطل منه على العالم. يراه صغيرا في متناوله، ويرى غطّـــات أسراب السنونو تراقص هبات النسيم، وتلامس تموجات الربى التي لونتها ريشة الربيع بمسحات من الأحمر والأصفر والقرمزي على بساط من الخضرة الزاهية، تزيدها السماء اللازوردية إشعاعا. وتتلبد تلك السماء أحيانا لتحجب وجه الشمس، فتغافلها حزم من نور تنفذ من هفواتها كي تلثم بتلات الزهر. أو لتكون تشكيلات غيوم تضفي عليها ألوان الشفق رونقا يروقه أن يخمن فيها أحيانا هيئة حيوان أليف، أو وجها يتخذ في الحين ملامح جنية أغادير." [2]

فالربيع الذي يلون بريشته تموجات الربى، وحزم النور التي تغافل السماء المتلبدة لتنفذ من هفواتها وتقبل بتلات الزهر، أو لتكون تشكيلات غيوم... صور استعارية رائعة تتجاوز المألوف وتكسر الاعتيادي، وتجعلنا نحلق في فضاء فسيح من الكثافة الروحية والشاعرية الحالمة.

ويعود الفضل إلى **ميخائيل ريفاتير** في إيجاد أوضح الطرق لشرح بنية الصورة المتتابعة أو الاستعارة التمثيلية، فهو يقول:" إنّ ما نسميه استعارة تمثيلية هو في الواقع سلسلة من الاستعارات التي يربط التركيب النحوي بينها – أي أنها تنتمي إلى الجملة الواحدة أو إلى البنيان الاختياري أو الوصفي الواحد- ويربط المعنى بينها أيضا – أي أن كل صورة من الصور تعبر عن جانب خاص من الكل من الشيء أو من المفهوم الذي تمثله أول استعارة من الاستعارات الباقية. [3]

فالصور الاستعارية توالت كأحجار كريمة في عقد فريد، مشكلة سلسلة من التصورات

1 . جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 205.

2. إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص 129

3. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص73.

المختلقة التي تتولد إحداها عن الأخرى، فتتضافر وتتراص مشكلة بنيانا وصفيا اختياريا واحدا، عن طريق ترابط المعنى فلولا تلبد السماء بالغيوم ما كونت حزم النور تشكيلات الغيوم، ولا نفذت من هفوات السماء لتقبل بتلات الزهور.

وعلى إيقاع هذه الصور المفعمة بالشعرية تستمر الرواية مستمدة من التقنية الاستعارية توهجها ولطف صورها، وروعة مجازها ورونقه من جنس ما نلفيه في هذا المثال:

" نور وحدها التي تمكنت من اجتثاث ركام ذلك الشيء (....) أمام تعنت انكاراته المهموزة، ظلت جثته تتعفــن داخل ذاته، لا تتحلّل ولا تتبدّد. ولا يفتأ يلفها بأكفان توهماته المحنطة، وتراكم قناعاته المتكلسة. كانت تقرأ في ذكرى أبجدية آلامه الباهتة، وكأنها تقرأ في سفر التكوين بفصاحة الأنبياء. وكلما أوصد بابا وراء نفسه تفتحه بأنملة لتجعله أكثر عريا .كان يخشى على مكنوناته من وهج السطوع. وهج تزيغ له رؤى كامدة احتجزها لسنين طويلة بمنأى عن النور. والآن يريدها بمنأى عن نور..." (1)

توظف الكاتبة رموزا استعارية مختلفة وتنشؤ بينها علاقات جديدة، على نحو: (الانكسارات المهموزة، جثة تتعفن داخل الذات ثم تُــلف بأكفان التوهمات المحنطة، تراكم قناعات متكلسة، القراءة في ذكرى أبجدية الآلام الباهتة...) إلى درجة المبالغة أحيانا في التلاعب بالألفاظ والمعاني.

تقول في موضع آخر:

" كان غائصا في أغطية السرير مقمطا بملاءته. يرفع عينا من حين لآخر لتحط على الساعة المضيئة، ثم يسدلها بإحباط. لم يكترث للرنين الصباحي للهاتف. لم يكن من عاداتها الاتصال صباحا. لكن عندما بدأت الأرقام الوهاجة للزمن تأخذ حمرة المغيب. وضع رأسه تحت الوسادة ليصم قلبه عن ذاك الرنين العذب الذي بقي معلقا في الأرجاء." (2)

وعلى الرغم من أن استعارات مثل:"قلب أصم"، "رنين عذب معلق في الأرجاء"...إلخ ، هي استعارات ميتة في العرف البلاغي، إلاّ أنه كان بوسعها إضفاء طابع شعري ملموس

1 . إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص 150.

2 . المصدر نفسه، ص 151.

للنص، و"في الأداء الشعري المتواضع الإمكانية، يصل الطموح الخاص لدى بعض الروائيين إلى حدّ إقحام مقاطع شعرية في الفضاء النصي لأعمالهم المكتوبة على نسق الكتابة الشعرية لشعر التفعيلة أو الشعر الحر. وفي مثل هذا الإقحام يغدو تقويل الشخصية ما لا تتيح لها إمكاناتها الخاصة قوله مسألة ملحوظة تماما. أما إلى أي حد يسوّغ فيها المقام مثل هذا الشعر لغة ومضمونا فتلك ليست قضية ذات أهمية شاغله –على ما يبدو– لأصحاب مثل هذه الأعمال."(1)

وكثيرا ما ترتكز الكثافة الشعرية على كثافة التوظيف الرمزي، وتجدر الإشارة إلى أن: " كل نظام رمزي يمكن تناوله بالدراسة من ثلاث زوايا مختلفة:

1 - من زاوية الإنشاء: نواجه إنتاج الشيء الرمزي.

2 - من زاوية استيطيقية: نهتم بتلقي هذا الشيء.

3 - من زاوية محايدة: نهتم فقط بالخصائص الذاتية لهذا الشيء."(2)

ولعل أعمق ما يميز شعرية رواية: " السمك لا يبالي" هو أن تفجر المعنى فيها نابع من تفجر اللغة ذاتها. فالتوظيف الرمزي والعلاقات الجديدة بين الرموز، تمكنت من إخراج الفكر من الحيز المنغلق الاعتيادي، وإخراج اللغة أيضا. وتحريرهما معا من المباشرة والعقلانية. وقد بدأ الاشتغال الرمزي فيهما منذ مطلع العتبة الأولى لكل منهما (العنوان). حيث استعارت الرواية "السمك" كدال قـُـرن باللامبالاة. ومع ذلك تتساءل الراوية في نهاية الرواية:" ... وصلتها ابتسامة قلبها مع أول موجة خائرة ارتطمت بقدميها، وتساءلت هل السمك فعلا لا يبالي ؟ (3)

" إن المناخ الشعري الذي يتطلبه العمل الروائي، بل ويتطلبه أحيانا كثيرة بوصفه أولا عملا نثريا سرديا مقروءً، هو ذلك المناخ الذي تشيع فيه تلك اللحظات السردية ذات الكثافة الإنسانية العالية، التي نجدها لدى أولئك الروائيين الكبار عبر مشهد ما أو حدث أو شخصية

1 . جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 112.

2 . محمد الولي، الصورة الشعرية، ص 159.

3 . إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص 205.

أو حوار أو فكرة تملك غنى دلاليا خاصا يتجاوز العمل الروائي المقروء بوصفه نتاجا تخييليا إلى أبعاد نفسية حياتية خاصة بالمتلقي –القارئ– خالقة لديه تلك الصدمة الجمالية بما تثيره في نفسه من توافقات مختلفة بين ما يشعر أنه كان ممتلئا به دون أن يستطيع التعبير عنه، وما يجسده الروائي أمامه بأقصى درجات الدقة والصدق والحيوية. " (1)

وكثيرا ما نصادف في بعض الروايات تلاعبات لغوية أو رقصات للغة المجازية بصفة عامة والاستعارية خاصة، تكون خاوية من أي معنى دلالي، بل تبدو كخربشات عبثية ترص الكلمة بجانب الكلمة والجملة بجانب الجملة، في شكل زخرفة واهية عديمة الجدوى. صحيح أنه: "في الوظيفة الشعرية يركز المرسل على جماليات اللغة، واستغلال طاقاتها الشعرية التي لا يمكن امتصاصها إلا عن طريق النظم والتشكيل.(2)

والنظم والتشكيل يتطلبان مراعاة ما أكد عليه تودوروف وهو أن ترد لهما " مهمتهما الجوهرية: الغوص في أعماق الذات والوجود والكشف عن أبعادهما. ويمتلأ هذا بالاشراقات المفاجئة والتوترات المتضادة والمتعانقة بحيث يبدو النص كأنه يتدفق على مرح الذات، في صور تتداخل وتتخارج تتقارب وتتباعد، خارج كل سببية، كأنها الحلم ويبدو كأن كلماته هي التي تقول نفسها وتتهامس فيما بينها، وتتحاور وتتنافر وتتآلف في جنون جميل آسر، كأنه يلعب بذاته وبالوجود... الفكر هنا شعر خالص والشعر فكر خالص." (3)

غير أن هذا لا يوافق تحويل الكتابة الروائية إلى مخطوطة طلسمية مبهمة مستعصية على الفهم. حيث أن مآل العلاقة بين النص والمتلقي في هذه الحالة ستلخصه عملية الضرب في الصفر.

يقول كوللر: " إن الموضوع الفعلي للشعرية ليس العمل الشعري نفسه وإنما تعقله. إذ لابد للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التي يتم بها فهم الأعمال الأدبية بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التي يتمكن بها القراء من فهم الأعمال."

1 . جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 120.

2 . حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف،الجزائر، دون طبعة، 2002، ص 88.

3 . أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 02، 1989، ص 66.

ويتمثل المسعى الرئيسي لكوللر في تحويل مركز الاهتمام من النص إلى القارئ. فهو يؤمن أننا نستطيع تحديد القواعد، التي تحكم تفسير النصوص. وليس القواعد التي تحكم النصوص. وأننا يمكن أن نؤسس المعايير والإجراءات التي تنتج التفاسير عندما نبدأ بإقامة مجال من التفسيرات المقبولة لدى القراء الماهرين.

بعبارة أبسط يرى " كوللر" أن القراء الماهرين يعرفون كيف يفهمون النص عندما يواجهونه ويعرفون الكيفية التي يميزون بها بين التفسير الممكن والتفسير المستحيل. مما يعني أن هناك قواعد تحكم نوع الفهم الذي يخرج به المرء من أكثر النصوص الأدبية." (1)

يقول كونراد في أحد خطاباته إلى سير سيدني كولفين عام 1917: " لقد أطلقوا علي أنني كاتب عن البحر وعن المناطق الاستوائية. وقالوا عني أنني كاتب وصفي وكاتب رومانسي، وكاتب واقعي أيضا لكن الحقيقة أن شغلي الشاغل كان القيمة "المثالية " للأشياء هذا ولا شيء سواه." (2)

ومنذ ظهور البذور الأولى للفنون الأدبية، وشغلها الشاغل هو السعي الدؤوب المتواصل نحو " المثالية " سعيا للكمال.فالشكل السردي" تطبعه بشكل أساسي قدرتان: القدرة على نشر علاماته على امتداد القصة والقدرة على إدراج توسعات غير منتظرة ضمن تلك الامتدادات وتبدو هاتان القدرتان بمثابة عناصر تتيح للسرد حرية في التصرف غير أن ميزة السرد وتفرده هما بالتحديد ما يسمح بإدخال هذه الانزياحات داخل لغته. (3)

وما دامت السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية والشعرية (*Potics*) عند تودوروف في كتابه : " الأدب والدلالة " هي نظرية الأدب ... فقد (تواضعت الدراسات على أن دلالة الشعرية هي استنباط القوانين والقواعد الداخلية للخطابات الإبداعية .أي خصائص الأنواع الأدبية والنظم التي تكون عليها.)(4)

---

1 . يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 120.

2 . فريد منجد إسماعيل، الرومانتيكية الانجليزية، موقع انترنيت: http://saidbengrad.free. fr/al/n 1/. htm يوم: 2011/12/13 ، على الساعة: 11:11.

3 . رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد، ص 30.

4 . عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 148.

وكما ميز الشكلانيون بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ،" فإنهم ميزوا أيضا بين الحكاية - بوصفها المادة التي لم تشكل بعد والحبكة – وهي المظهر الشعري المشكل أو المصنوع. وعلى هذا فإنهم يربطون بين اللغة المعيارية والحكاية واللغة الشعرية والحبكة. والفارق بين الحكاية والحبكة أن الأولى تقوم على توالي الأحداث في خيط زماني منتظم كما تقع في الحياة. بينما الحبكة تقوم على منطق آخر هو السببية ... "

وهكذا نرى أن هذا التقسيم الثنائي (الحكاية – الحبكة) يولد تقسيما آخر(اللغة المعيارية – اللغة الشعرية) حيث يلتقيان في تصور واحد، هو أن هناك مادة خام/ اعتيادية - غير فنية ، لم تشكل بعد، وهناك تشكيل وصناعة لهذه المادة .وهذا التشكيل هو خلق جديد وصياغة أخرى للمادة الخام، تنتج عنه لغة فنية/ اللغة الشعرية التي تعتبر الصورة الاستعارية مكونا رئيسا من مكوناتها.

ومن منظور أعم وأشمل، يوحي النظر إلى شعرية الرواية من زاوية بلاغتها الاستعارية، بكونها تستعير لغة التواضع المألوفة لتطوعها مع إمكانات جديدة، وتدخلها في علاقات متوالدة ومتنوعة، تـُذلّل لها كسر الاعتيادي وخرق السائد والمعروف. وبهذا فإن كون اللغة الانزياحية الاستعارية دعامة رئيسة لتأسيس شعرية الرواية لا ينفي تضافر عوامل أخرى ومساهمتها في تأسيس صرح الرواية من جانبها الشعري والجمالي.

القيم الفنية والبلاغية للاستعارة

القيم الفنية والبلاغية للاستعارة

" تُمثل الاستعارة بالنسبة لعدد كبير من الناس أمرًا مرتبطا بالخيال الشعري والزخرف البلاغي. إنها تتعلق في نظرهم بالاستعمالات اللغوية غير العادية. وليس بالاستعمالات العادية. وعلاوة على ذلك يعتقد الناس أن الاستعارة خاصية لغوية تنصب على الألفاظ، وليس على التفكير أو الأنشطة. ولهذا يعتقد أغلب الناس، أنه بالإمكان الاستغناء عن الاستعارة دون جهد كبير. وعلى العكس من ذلك، فقد انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. لأنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا إن النسق التصوري الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس." (1)

وبالنسبة للاستعارة في الرواية، فإنها لا تشكل مادة أولية فقط. إنها ترتبط بالعلاقات القائمة بين الوقائع والأحداث، فهي لا تتأسس على علاقة الألفاظ وحدها، بل أكثر من ذلك: تقوم على علاقات الوقائع والأعمال والأفكار. وقد نتمكن من وصف رواية ما بـــ" الاستعارة التمثيلية الكبرى"، دون أن تحوي بالضرورة جملا استعارية بعينها. و الحال كذلك في رواية (الحوات والقصر)، مثلا، التي تندر جملها الاستعارية إلى حدّ واضح/ مقارنة بالمجاز والكناية والتشبيه. وقد يستغني الروائي بشكل كلي عن الصورة الاستعارية، من حيث هي مظهر لفظي للغة (كما يشير إلى ذلك " جيد " نفسه، حسب ما أورده ستيفن أولمان في كتابه: الصورة الروائية).

وترجع أهمية الاستعارة الروائية إلى قدرتها على الإيحاء والإيماء واعتمادها على التلميح بدل التصريح. وإيحاءها يكمن في تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي. والتي تعمل على توسيع محيط الظلال التي

---

1 . لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 21.

تسبح فيها المعاني، التي يريد الروائي تصويرها، أو بثها وقد تتعدد بها مستويات الفهم والتفسير. فخصوصيتها تكمن في نظرتها الشاملة للرواية من حيث هي كل موحد تتناسق كل أجزائه وتنسجم حتى لا فكاك بينها.

" بل يرتد الاستعمال الاستعاري -على وجه العموم- إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها. وأول مظهر جمالي للاستعارة، استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها. " [1]

فبينما تصور رواية " نهاية الأمس " حياة الحروب والبؤس التي تحوّلها الإرادة إلى حياة حرية واستقلال. تصور رواية الفراشات والغيلان حياة التحدي مختل الموازين، بين الجبار الطاغي والضعيف البريء التي تنتصر فيها رغبة الضعيف. وتأخذنا رواية " البيت الأندلسي" في رحلة إلى أعماق تاريخ الفتح الأندلسي، عبر دهاليزه وكواليسه وتفاصيله التي ما كنا لنقف على ما تصوره من وقائع ومشاعر ألمت بجيل كامل، إلاّ من خلال هذه النماذج المرجعية المستعارة التي تجول بنا بين البحر والبرّ، وبين الكنائس والقصور والموانئ والسجون ... وقد أدت النماذج المستعارة في كل رواية الأدوار على أحسن وجه مصورة الشعور الكامل بالحياة نفسها. عبر المظاهر الجمالية للاستعارة، واستعادةُ الحياة توازنها واستئناف انسجامها الداخلي مع نهاية كل مسار سردي روائي.

هذا بالإضافة إلى الوظيفة المعرفية للنص، والتي هي: " ثمرة تحقق الوعي في الممارسة بغض النظر عن درجة قدرة الوعي على تحقيق التطابق أو التغاير، كدال يطمح إلى احتواء مدلوله. والسير عليه فنيا ومعرفيا ودلاليا.[2]

ويتجلى ذلك من خلال الانسجام الذي ينشؤه المبدأ السردي، بتقنياته وفضاءاته الروائية المختلفة، وبصفة خاصة من خلال العلاقات التي تنشأ بين الشخصيات الروائية المستعارة من جهة وبين الواقع الروائي الذي تحيا فيه. من جهة ثانية، بارتقاء درجات الثالوث السردي المعروف (توازن – تأزم – انفراج) على اختلاف صيغه وعلاقاته بين تقديم وتأخير، حيث

1 . محمد ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 02، 1983، ص 06.

2 . محمد جمال باروت، عبد الرزاق عيد: الرواية والتاريخ، دار الحوار، اللاذقية، ط 01، 1998، ص 11.

يجسد غياب التوازن وفقدان الانسجام ثم عودتهما، عبر مراحل مختلفة من الرواية على سبل شتى:(تسلسل تناوب تضمين تداخل...إلخ). باستعارة أبعاد مختلفة (اجتماعية، ثقافية، سياسية، دينية ...) تشيد ملامح العلاقة بين الواقع والعالم الروائي.

إن الاستعارة هي المحل الأساسي، لعملية الصلة التي ينشؤها الفن. وتصبح العبارة الشعرية عن طريق الاستعارة، هي العبارة التي يمكن إيصالها بالفعل. وهكذا يلاحظ أن الاستعارة الجيدة توهج العاطفة، وهي في الشعر وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر، بخصائص أقل ما يمكن أن نصفها به أنها روحية.[1]

وبين الشعرية والواقعية " تسير بالمتلقي نحو واقع جديد وتقوض من منطق العلاقات المنطقية الصارمة. " فالاستعارة سواء أكانت قائمة على تراسل المفردات أم على تراسل العلاقات. تتفوق في غناها بالإيحاءات الشعرية على الصور العقلانية القائمة على اللجوء إلى المشابهة، تظل خارج التفكير المنطقي وتبدو ينبوعا ثريا لإثارة الأحلام والمشاعر." [2]

إنها محو للحدود والفواصل بين عناصر العالم وأصنافه .وامتداد للذات في الوجود حسّا وعاطفة وكيانا. فهي تمكن الروائي من إجراء عمليات تحويلية من قبل السحر، الذي يَهدم أمام المشاهد طبيعة الأشياء، ويبطل في العقل قوانين المادة فيها. وهي بذلك الاقتدار لن تكون تشبيها. ولن تكون استعارة بالمعنى الذي يشيعه اللفظ من جانب سطحي. رغم أن جمالية الاستعارة تكمن في قربها وتداخلها الشديدين مع محسنات المجاورة الأخرى (الكناية، المجاز...) وخاصة التشبيه.

وأكثر ما يتوّجها بإمارة عرش الشعرية هو كونها: " مسألة ترتبط بالعقلانية الخيالية. إنها تنتج فهم نوع من التجربة من خلال نوع آخر. وتبتدع انسجامات بموجب جيشطالتات تبنينها الأبعاد الطبيعية في التجربة. وبإمكان الاستعارات الجديدة أن تبتدع فهما جديدا،

---

1 . جون مدلتون مري، الاستعارة، ترجمة عبد الوهاب السيري، في الموقع: www.azzaman.com /azz/articles 2010/ 24/05/ على الساعة: 12 : 55 .

2 . فهد عكام، بنية الصورة في شعر أبي تمام، مجلة التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 11- 12، 1983، ص 269.

وبالتالي حقائق جديدة وهذا الأمر يتضح في الاستعارات الشعرية حيث تعد اللغة وسيطا في إبداع استعارات تصورية جديدة."(1)

إن الصورة الاستعارية لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديدا وبذلك تنمو اللغة – في سعيها إلى التجديد – من خلال الاستعارة. (وقد أرجع السبب في تمييز الاستعارة على بقية الصور البيانية الأخرى إلى مرونة استخدامها.) (2)

ومن ثمة يكون لنا في الاستعارة ما يجده النقد الجمالي الحديث من حيث: (كون الاستعارة ضربا من الوعي الخاص بالذات وإطلالة على حقيقتها.) (3)

وبالتالي، فإن التعبير المجازي وليد الاستعارة الروائية، يفرض معنى أغنى من التعبير الحرفي. حول ما يريد الراوي تصويره. وهذا ما يؤكد أن الاستعارة تحوي الانحراف اللغوي، كمظهر ثانوي. يعاد فهمه في (سياقات غير معلنة نتيجة اكتشاف المدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها.) (4)

بينما يظل مظهرها الأساسي، الذي تحتفظ به عند كل استعمال، هو كونها تنتج أنواعا جديدة من الاستعمالات اللغوية. التي تجعل المتلقي يكتشف ويستدعي أنواعا معينة من الأفكار المترابطة. وهذا ما يشكل قلب الخاصية الاستعارية.

" فالاستعارة دليل قوي على امتلاك عناصر الخيال (...) ولذا فإن المرء لا يمكن أن يتعلمها من الآخرين. حيث ارتبطت بالملكة، والملكة شيء لا يمكن اكتسابه. ولكن يمكن تدريبه وصقله بالاطلاع المستمر." (5) لما تستحوذ عليه من قدرة على تلوين الأفكار وتوليد الصور.

---

1. أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 219.

2 . مدحت سعد محمد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ط 01، 1984، ص 113.

3 . حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية، نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية – مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 39، مارس 3003، ص30.

4 . محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1999، ص 269.

5 . شوقي أبو زهرة، التشكيل البلاغي بين التحليل والتركيب، القاهرة، ط 02، 1994، ص59.

وبناء على ذلك فليست الاستعارة الروائية مركبا سطحيا يشكل إطارا خارجيا للرواية. بل هي جوهر الرواية وكيانها، وتعبيرها الذي يحدد النمو الداخلي لمضمونها الروائي.

إن الروائي وهو يخوض عباب اللغة الاستعارية، يفجر المرئي ويرسم اللاّ مرئي، ليعلن انفجار المدلول وينحرف عن الروتيني المألوف. محاولا اختلاق عالم بديل. مدشنا وجهة نظر وطريقة خاصة في الكتابة الأسلوبية ... وذلك حين يتمكن من أن يخترق النسق التصوري للمتلقي، ويشغل باله. فيلجأ هذا الأخير إلى مشاركة الروائي تجربته الفنية من خلال عمليات التحليل والتأويل سعيا إلى فك الأسرار.

ومع هذا يجب الاعتراف بأنه مهما كانت ادعاءات الخطاب الروائي، من السعي إلى إثبات شعريته السردية من خلال الاستعارة، فإن الفرصة المتاحة له من الحرية، ليمارس جنونه، ويبوح بأسراره ... تقابل بنوع من الكبح لجماح اللغة الشعرية، ومحاولة تدجينها لأن الهدف الأول الذي يسطره الروائي نصب عينيه هو أن يجسد فيها بالدرجة الأولى مقولاته المنطقية.

رغم أنه قد يتم اختيار النماذج الاستعارية المدرجة في المبنى الحكائي بناء على التحفيز الجمالي على أسس جمالية أي أن التنظيم قد يتم بناء على مطالب جمالية خاضعة بالدرجة الأولى لقيم الفن.

ومن جانب القيمة الفنية التأثيرية للاستعارة الروائية، فـــــإن نصا أدبيا ما لا يهدف إلى إثارة إجابة مباشرة، خلال تسلسل الأحداث، بقدر ما يهدف إلى إثارة إجابة المتلقي استحسانا أو استهجانا بالتحليل أو بالانفعال ...إلخ. إزاء نموذج استعاري محدد يقترحه الروائي ببناء على مرجعيات محصلة سلفا.

(نحن نميز – متبعين بانج – بين ثلاثة أنماط كبرى لأفعال التشكيل الأدبي، القادرة على إثارة رد فعل تقييمي على النحو التالي:

1- في البداية، يمكن لعملية التشكيل الأدبي أن تجعل نماذج الواقع المقبول إشكالية، إذ يبتكر الأدب نماذج بديلة للعالم. نماذج خيالية،عجائبية، مضحكة.أو نماذج تصحيحية هجائية،

أو نماذج مطابقة تمجيدية، واقعية...إلخ.

2- يمكن للتشكيل الأدبي أن يتلاعب بأداة الاتصال باللغة، بتراكيبها، بالشروط التداولية لاستخدامها.

3- أخيرا، يمكن للتشكيل الأدبي أن يتصرف بالمضطلعين بالاتصال ويتصرف بقيمهم، ومعاييرهم أو بكينونتهم ذاتها، وكذلك بعلاقاتهم الذاتية المتبادلة.)[1]

بيد أن اللغة الاستعارية إزاء ذلك " تتشظى، تتبعثر وتتملص من الحصار حصار الحضور والمنطق. وتمارس لعبة الحضور والغياب، التجلي والتخفي. تبني لتدمر هذيان اللغة اللاّ نهائي. " [2]

وغالبا ما يتم اختيار النماذج الاستعارية، المدرجة في المبنى الحكائي لرواية ما بناءً على التحفيز الجمالي، على أسس جمالية أي أن التنظيم قد يتم بناء على مطالب جمالية خاضعة بالدرجة الأولى لقيم الفن.

ومكمن خصوصية الوظيفة الاستعارية التمثيلية، هو أن العناصر المقصودة فيها. تتستر وتستعير البدائل التي تحل محلها،عوضا عن حضورها المباشر، وتختار لنفسها ما يمثلها. إنها تكوّن بديلا مناسبا لموضوعها. وذلك للحكم عليه أو لاختباره. لأن إحدى الخصائص الكبرى المميزة للاستعارة الروائية، تكمن في أنه يمكن من خلال لا مباشريتها اكتشاف حقائق أخرى تتعلق بموضوع الرواية.

ولعل ما يميز الاستعارة الروائية، هو أن منطلق صورتها الشعرية يبدأ من العلاقة التي تصورها الرواية بين الأشياء. وليس عبر ما تواضع عليه البلاغيون، من كون الاستعارة مدٌّ للجسور والعلاقات بين الألفاظ والمعاني فحسب. وإنما تتأسس الخصوصية الاستعارية من خلال ثلاثة منطلقات أساسية هي:

1 – علاقة سبل الصياغة وأساليب التشكيل اللغوي الروائي، بالتشكيل الفني للصور

---

1. حسناء بنت علي، التشكيل الأدبي وفضاءات التخيل، موقع انترنيت:
http://www.lumh.fr/comfi/pdf - fra /2010 ، يوم: 2010/12/14، على الساعة: 09:00.

2 . خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية، نص" يطير الحمام " نموذجا، ص 28.

الشعرية المجازية. ومدى تميز وطرافة الاستعارة فيها. وهذه العلاقة مرتبطة بطريقة البناء الداخلي وأنسقته السياقية.

2 – علاقة الانفتاح المعنوي للاستعارة بجمالية الصورة وثراءها.

3 – علاقة السياقات التي تدرج الاستعارة ضمنها بإنتاجها وفهمها. وذلك بسبب قيام الاستعارة على مراتب ومستويات يتوالد المعنى فيها عن المعنى.

ومن هذا المنطلق فإن الاستعارة لا تكتسح لغتنا فحسب بل تتعداها إلى نسقنا التصوري بأكمله ما دامت قادرة على أن تبدع معنى جديدا، ومشابهات جديدة .وبذلك يمكنها أن ترسم حقيقة جديدة.

فــــ"العملية الاستعارية كلها قائمة على الادعاء والنقل والاستبدال وإحلال لفظة محل لفظة أخرى لتأدية وظائف إيحائية *Connotation* وقيم إشارية *Enotation* والاستعارة وفقا لهذا ميدان للعلامة وذلك لقدرتها على التحول على مستوى المدلول لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تشير إلى مدلول آخر فيما يعرف بالتحول الدلالي *Chnge of Semantic*.[1]

وإذن بالاستعارة ثمة تماهي بين العناصر وتشابك، وانتقال للسمات، للدلالات، من طرف إلى آخر. وعليه نكون إزاء تراكيب تشتغل ضد المنطقي. وتكشف عن أقصى إمكانيات اللغة. والمستوى المخفي للتجربة الشخصية للمشاعر.

يقول أدونيس: " هذا القارئ لا يقرأ النص من حيث نص هو قائم بذاته، في استقلال عنه: نص يشكل له لغته، وعلاقاتها وأبعادها، إنه بالأحرى، لا يقرؤه وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي ما يضمره في عقله ونفسه ينتظر من النص أن يكون عونا له، إيجابا أو سلبا."[2]

إن لغة الخيال، وخصوصا الاستعارة ضرورية في التعبير عن مظاهر تجربتنا، التي تكون فريدة ولها دلالة خاصة عندنا، باعتبارنا أفرادا. وحين نروم الفهم الشخصي فإن

1 . محمد سالم سعد الله، مملكة النص، ص 38.

2 . أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الأدب، بيروت، ط 01، 1985، ص 57.

المعارف المتعارف عليها لا تكفي وحدها للوصول إلى إجلاء المعنى كما ينبغي له.

وبالنسبة للاستعارة التمثيلية الروائية، فإنها تقدم طرفا ممثلا ينوب عن طرف رئيس، نيابة كيان كلي لا نيابة شكل سطحي. وتكمن القيمة الفنية والجمالية للاستعارة الروائية في كونها تترك للمتلقي التطلع إلى فك معانيها وأسرارها. ولعل هذا يكفي لأن يكون سببا مباشرا في أن يتحلى نص روائي معين بخلود كتاب " كليلة ودمنة ". فالمتلقي ينعم بلذة الاستعارة، مادامت النفس البشرية قد جبلت على متعة الوصول إلى أسرار اللغز، وإلى التطلع إلى اللاّ مباشر والغامض. وكلما فك المتلقي سرا من أسرار الاستعارة الروائية، تلذذ واستمتع. كونه يتوّج جهدا معينا بالظفر بمعنى جديد.

وهذا ما أشار إليه الجرجاني بقوله: " المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد طلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكان به أضن وأشغف."(1)

إن الاستعارة الروائية تبنى من خلال مسار توليدي يحدد المستويات التي تساهم في إنتاج المعنى ... ذاك أن المعنى الاستعاري يمثل على شكل حدود مفهومية مدرجة في سياق محدد. أي وحدات منتظمة ضمن علاقات منطقية تحيل على مدلول معين. ومن ثمة تتحول المدلولات من القيم المفهومية إلى قيم دلالية مدركة من خلال وضعيات تلقي معينة.

يقول مصطفى ناصف: " وأنا الآن أعجب من الذين يرون فهم أبحاث الاستعارة في التراث عملا ميسورا. لا يمكن الاختلاف فيه. فظاهر الحال - كما يقال في البلاغة - نوع من التعاون بين الجزئي والكلي، ولكن مع هذا الظاهر شيء آخر. هناك بوارق غريبة من التفكك أو التنافس." (2)

فما بين القيم المفهومية المُؤَسَسَة الأولى حيث تتلقى المادة الاستعارية أولى تركيباتها وتتشكل باعتبارها شكلا دالا وبين القيم المُؤسِسَة النهائية، حيث يتجلى المعنى. تتبلج المعاني العامة.

1. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 158.

2 . مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، ص 204.

والاستعارة الروائية تمنح القارئ فضاء أرحب لإعادة القراءة والإنتاج والتركيب. إنها تمنحه فرصة المشاركة في تجربة فنية من نوع خاص.ما دامت الرواية جنس أدبي يتركب من جانبين: (جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة. وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة. وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها، بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته.)[1]

معنى ذلك أن الاستعارة في الرواية ليست مسألة لغوية فحسب. إنها ترتبط بالتصوير الخيالي، الذي يعتمد على الأبعاد الطبيعية للتجارب الفنية والإنسانية بكل أبعدها ومعطياتها العقلية والعاطفية. ومن هذه الأبعاد تنبع التجربة الجمالية.

إن كل استعارة روائية تنتقي بعض الأبعاد التجريبية وتلغي البعض الآخر. والأعمال الروائية من حيث هي استعارة تتيح طرقا جديدة لبنينة تجاربنا وتزودنا بأبعاد جشتالتية جديدة، تنتج عنها انسجا مات خاصة. والرواية من وجهة نظر فنية معطى عقلاني خيالي عموما ووسيلة لإبداع حقائق جديدة. وإضاءة المزيد من زوايا من الوعي الممكن. بالنظر إلى مقدمات الوعي الفعلي.

و"على الروائي أن يهتم اهتماما شديدا بالمحسنات والبلاغات التي تعمق العالم الروحي والفكري، مهما تكن درجة مقاربته للواقع. ومهما تكن منازعه التسجيلية لأن واقعية العمل الأدبي والرواية بخاصة، لا تعني فقدانها معنى الأدب والشعرية ... وليس عجيبا عند ذلك أن تقوم المقاربات الدراسية للرواية بالاستعانة بالعناصر النقدية الشعرية (...) ويلجأ الراوي عادة - كما يرى جبرا إبراهيم جبرا- إلى شعرية النص الروائي للتخلص من نثرية عالم الواقع، هذه النثرية التي تعني الملل والغثيان، وكذلك يلجأ إليها ليكثف العلم الخارجي - خارج ذات المبدع والقارئ – وهذا بالضرورة ما يخلق تكثيفا للعالم الداخلي لهما."[2]

والنتيجة التي يجب الإقرار بها هي أن الصعوبة الكامنة في دراسة الاستعارة الروائية

---

1 . نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 06، 2001، ص 21.

2 . سليمان حسين، الطريق إلى النص، ص 66.

بوصفها مكونا أسلوبيا في الرواية، تتجلى في أنه لا ينبغي أن يقتصر النظر إليها من زاوية علاقتها بالمكونات المرجعية التي تقابلها بالمكونات الأخرى الموجودة في الواقع فحسب. أو جعل دراستها وقفا على النظر إليها كمكون أسلوبي في الرواية لذاتها وفي ذاتها.بل أكثر ما يجب التأكيد عليه هو مراعاة علاقة هذه الصور الاستعارية بالسياق العام.

(يجب أن نخرج مبحث الاستعارة نظرا وعملا من فلك الزينة. ويجب أن ينظر إليها في ضوء الجدل. أليست الإشارات الإلهية جدلا مستمرا؟ أليست رسالة الغفران استعارة واحدة أو جدلا؟ أليست المقامات أجلُ من غرضها الظاهري وأدخل في تكوين الاستعارة؟)[1]

وهذا لا يعني إقصاء الخاصية التزيينية إقصاءً قطعيا من العالم الاستعاري، وإنما معناه التخفيف من حدّة هيمنتها والنظر إليها باعتبارها خاصية مميزة ووحيدة للتقنية الاستعارية.

وفي الأخير، لا يسعني القول إلاّ أن أؤكد بأن الاستعارة الروائية لا يمكن أخذها مأخذا جماليا وفنيا، إلا في إطارها الإنساني. انطلاقا من سياقاتها الجزئية والكلية، عبر مستويات معينة أهمها: قواعد الجنس الروائي نفسه، والطاقة اللغوية والطاقة البلاغية، والمستوى الذهني والسياق النصي.

والاستعارة الروائية يمكن أن يخضع لها أي نص روائي. مهما كان موضوعه وهدفه، وبوسعه أيضا إبراز فعاليتها الجمالية في المسار السردي بتعدد تقنياته، ولقد ترتب عن تبني الاستعارة الروائية باعتبارها مكونا أسلوبيا، ضرورة الاهتمام بمكونات وسمات سردية، قلما استغلت طاقاتها في مجال التحليل الروائي. كالصور الذهنية والجزئية والكلية. وكمفهوم الكثافة الشعرية، والخاصية الدينامية.

وبناء على ما سبق، فإن عملية التحليل السردي الاستعاري للرواية، تتطلب مراعاة خصوصيات الجنس الروائي السردي، وتجاوز مفاهيم الشعر ومصطلحاته الإجرائية. من خلال تكريس استقلالية البناء الروائي، ومن خلال إدراج مفاهيم مستمدة من جنس الرواية بصفة خاصة وفن السرد بصفة عامة.

1 . مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، ص 201.

نتائج البحث

نتائج البحث

مهما عسرت البدايات فإن الإحساس بقرب الخواتم لا يخلو من أسف وامتعاض. وحسب الموضوع أنه جعلني أعي مقولة: " الاستعارات التي نحيا بها " وعيا خاصا وفريدا. وقد بت - فعلا - أحيا بالاستعارة. بعد أن أزاح البحث بعض علامات الاستفهام بوصوله إلى مجموعة من النتائج. مع إيماني بأنها لا تعدو كونها حصيلة جهد استمر مدّة محدّدة، وخلاصة بسيطة لوجهة نظر تحاول- قدر الإمكان- استيعاب معطيات العالم الاستعاري الروائي المستعصية عن القبض ...

وباختصار فقد أسفر البحث عن النتائج التالية:

<u>في المدخل</u>: خلص البحث إلى:

- تبلورت الاستعارة كصورة فنية وكأداة بلاغية، من خلال عدّة نظريات، كالنظرية المعرفية والاستبدالية والسياقية والتفاعلية... وغيرها. كما برز قطب جديد متميّز للبلاغة الحديثة،هو قطب " **بلاغة العبارة** "،وقد بلور هذا القطب سؤال الأدبية مع الشكلانيين الروس، في إطار لساني. ورغم ذلك ظلّ حظ المدونة النقدية البلاغية ضئيلا لقصر نظره في " **بلاغة الخطاب.** "

- كان النقد البلاغي، إلى حدود القرن الثامن عشر أسير البلاغة الكلاسيكية، مما جعله عاجزا عن فهم الخصوصية الأسلوبية للرواية.

<u>في الفصل الأول</u>:

1 – ما يتعلق بالاستعارة اللغوية:

- توفر الجمل الاستعارية على جملة من العلامات البنائية المورفولوجية، والدلائل اللغوية الصريحة والمضمرة، التي تمكن المتلقي من الاهتداء إلى الوحدة الاستعارية الروائية المركبة. من حيث تيسير قابلية الاستقلال البنيوي والاكتمال الدلالي للرواية، وهذه خصيصة جوهرية للرواية، تضمن من جهة فرادتها عن أشكال القول الأخرى من حيث نمط الخطاب

وموضعه وأسلوبه وتركيبه ولغته، وتهيئ من جهة أخرى للاستعارة من سبل الانتظام الداخلي ما يثبت خصوصيتها.

- قيام البنية الاستعارية على إستراتيجية في التأليف. وطرائق في التشكيل. تتراوح من أبسط أشكال الاستعارة إلى أكثرها تفرعا و تعقيدا.

- منطق البناء وخصوصيات النظام الاستعاري من أوكد ما يجب أن يبحث في الاستعارة الروائية، من خلال اشتمالها على عوامل البنية المنسجمة وشروط الانتظام الداخلي، ومن حيث التركيب الفني والتماسك الدلالي.

- المعايير البلاغية التقليدية من الصعب أن تُؤسس لوحدها فاعلية الاستعارة الروائية التي تتميز بتشابك معقد للعلاقات الفنية والحياتية، ومع ذلك يمكنها أن تكون منطلقا أول تعاد صياغته بنظرة أكثر شمولية وتعميما، حيث لا تقتصر معاييرها على جنس أدبي واحد.

2- ما يتعلق بالاستعارة غير اللغوية:

- إن استيعاب الاستعارة الروائية في الواقع، لا يستدعي النظر إلى الرواية من زاوية تقنية بلاغية بحتة، أي البحث عن جمل استعارية بعينها. بل يتطلب النظر في مدى انتظام مجموعة من التصورات والمفاهيم ورؤى العالم التي لا تُـقصد لذاتها بل لطبيعة الدلالات التي تنشأ عن العلاقات القائمة بينها.

- إن المستوى الذي تقوم عليه البنية الروائية يتجاوز المستوى التركيبي للغة، ليتحول إلى مستوى أعلى، هو مستوى العلاقة العامة بين المستويات الثلاثة (مستوى التراكم الجملي، مستوى العلاقات بين الجمل، مستوى الدلالة) أي "**مستوى التركيب الحدثي** " من حيث كون الاستعارة الروائية تتحلى بطبيعة مفهومية لا طبيعة بلاغية تقنية جاهزة.

- الاستعارة الروائية في معناها الأعم؛ إحالة أدبية على الواقع الوجودي العربي / في ظل العولمة. وتوقه نحو التحديث وإعادة تأسيس مفاهيم الأدب بعد تجاوز الأساليب الكلاسيكية.

- إن صورة الشخصية المستعارة في الرواية لا يمكن أن تكتفي بالمأخذ الجمالي الفني وحده. وإنما تتعداه إلى إطار إنساني. تمثله سياقاتها الجزئية والكلية عبر خمس

مستويات: قواعد الجنس والطاقة اللغوية والطاقة البلاغية والمستوى الذهني والسياق النصي.

- ما ترسمه الرواية لا يشترط فيه مطابقة الواقع تماما .. وإذا كانت الرواية توهمنا بوجود شخصيات منغلقة تساوي في وجودها وجود أفراد معينين من فئات اجتماعية معينة تتناسب معها انتماء وانجازا. فإن هذا لا يعني أن واقع الحياة يمثل ما تمثله الرواية بالضبط.

- المجال الدلالي المشترك بالنسبة للاستعارة الروائية هو العلاقة بين المستعار منه والمستعار له، أي بين الواقع والرواية. والعملية الاستعارية في الرواية لا تقف عند هذا الحدّ. إنها تتعلق بنقل السمات كلها من سياق إلى آخر. وقد أفضت التقنية الاستعارية بإفراغ كل دال من مدلوله الذي كان يحمله في الواقع ليمتلئ بمدلول جديد يحدده السياق الروائي، وتنتج الدلالة من هذا التقاطع على سبيل الاستعارة التمثيلية.

- يتضمن موضوع استعارية الرواية العربية وقضايا تشكلها واشتغالها، الإقرار بتنوع طرق معالجتها من حيث التركيز على فهم خلفياتها التاريخية والاجتماعية والثقافية، وبيان نوعية النصوص الروائية ووسائلها الفنية والدلالية.

<u>في الفصل الثاني:</u>

1 – بلاغة الأبعاد الروائية:

- كان المجتمع العربي مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في حاجة إلى أسلوب حكائي جديد يخرجه من دوامة أساليب بلاغية أضحت جامدة ومتكررة. لا تعبر عن تطوراته وانتقالاته النوعية. فمنظومة الرواية العربية كانت خاضعة خلال فترة تشكلها، (منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين)، لدينامية داخلية تحركها وتتحكم فيها معطيات النص الثقافي العام / الحوار بين حضارتين: شرقية وغربية، فالروائي العربي ينظر إلى مسألة البناء الروائي عموما ضمن سياق تاريخي وفكري، وفقا لاعتبارات ثقافية تربطه بقيم واقعه ومؤسساته. أي أن الخطاب الروائي بدأ متجها بالأساس نحو إصلاح المجتمع.

- الاستعارة الروائية تعكس حركة الفاعلية الإنسانية وبلاغة الواقع، بأبعادها الفكرية والسياسية والاجتماعية وما لها من استحقاقات في الوعي والرؤية، وهما يتحولان إلى آلية تواصل فني تنهض به خصوصيات الجنس الروائي.

- الاستعارة منهل ثري لمدّ الدراسات المعاصرة بلبنات بنائية أساسية، خاصة إذا تعلق الأمر بالخطاطة السيميائية من حيث : التركيب والتداول والدلالة.

- ما هو شديد الأهمية في الاستعارة التمثيلية هو أن المشابهة فيها ليست قائمة في وجه شبه واحد. بل هي قائمة في أوجه شبه عامة متعددة، غالبا ما تكون متعلقة بحادثة أو موقف، أي بحالة من الحالات.

- لا يمكن الحديث بشكل مستقل عن التقنية الاستعارية في الكون الروائي، بمعزل تام عن المرجع الواقعي بأبعاده المتعدّدة وخاصة الاجتماعية والثقافية والتداولية، التي تتوجه الرواية ضمن مساراتها توجها حضاريا. فحين تخلو الرواية من المرجع الواقعي معناه أنها تخلو من البعد الإنساني الذي هو منطلق بناءها الأول.

- بوسع الاستعارة الروائية أن تتأسس على ما يزلزل القيم والمعايير، ويتخطاها إلى مفاهيم الانبعاث والهوية والخصوصية. كونها تتأسس على معطيات التاريخ والسيكولوجيا والأنثروبولوجيا ...و صور الواقع المختلفة.

2 – جماليات الاستعارة الروائية:

- تمثل الاستعارة عموما أرقى الأساليب وأثراها دلالة. وتشكل الاستعارة الروائية منطلقا هاما ومركزيا لاختبار وتجريب قدرات الرواية الابلاغية والدلالية. ففي إطارها تتفاعل اللغة وتبدع الخيالات، والأوهام الفنية. وأثناءها تستعرض المهارات الإبداعية. كما تحقق للمتلقي إشباع نهمه المعرفي والذوقي والجمالي. ومن جهة أخرى فإن العبارات تتفاوت من حيث ملاءمتها الفنية في صناعة الاستعارة الروائية ومنحها الطاقة الابلاغية المعول عليها. بالرغم من أن دور العبارات مستقلة يبقى جزئيا ناقصا، لا يكتمل إلاّ في إطار النظر إلى المجموع.

- إن الجمل الاستعارية وحدها، لا تغيّر الحقيقة. إلاّ أن التغيرات في نسقنا التصوري ككل، بوسعها تغيير ما هو حقيقي عندنا، والتأثير على كيفية إدراكنا للعالم. فإذا دخلت استعارة جديدة إلى نسقنا التصوري الذي تتأسس عليه تصرفاتنا، فإنها تغير هذا النسق، كما تؤثر في إدراكاتنا وتصرفاتنا التي ينشئها هذا النسق التصوري. وبناء على ذلك فإن جزءً كبيرا من تحولاتنا الثقافية، ينشأ من إدماج تصورات استعارية مؤسطرة للواقع، وفقدان أخرى قديمة.

- إن بلاغة الرواية لا تأتي - بالضرورة - دائما من العبارات، فقد تتولد بوسائل غير لغوية. لأن الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار هو العلاقات الكلية للنص الروائي، ففي مستواها تتولد البلاغة الحقيقية للرواية.

- بلاغة الرواية هي بلاغة الجنس الأدبي، بما يتيحه من إمكانيات فنية خاصة، تساعد الصيغ التعبيرية المكتنزة في النصوص الروائية على توصيل معانيها بشكل فني مؤثر، يحث وعي المتلقي على اكتشاف الحقيقة.

- لا تكتفي الاستعارة الروائية بالتسليم بأن بين الرواية والواقع، أي بين النص والسياق، علاقات جدلية حوارية. بل إنها تدفع إلى الاشتغال التطبيقي التفصيلي على علاقة المكونات الروائية بالأغراض والمقاصد، والانتباه إلى ما في الألفاظ والأصوات والتراكيب والصور من تعدّد دلالي وثراء إيحائي، ومن قابلية للاستعمال في مقامات وسياقات مختلفة.

- إن الرواية بوصفها استعارة تمثيلية، ستظل جذابة ومطلوبة في الخيال الثقافي. وستزيد أهمية النظر إليها، وتفحصها بمجرد تحولها - ذهنيا- إلى واقع محسوس.

- إن الاستعارة الروائية في جانبها اللغوي، وعي بالواقع وكشف لهويته. باعتبارها أفقا إبداعيا جماليا يعبّر عن الرأي والموقف وضرورة إدراك خطاب التخييل.

- **<u>بصفة خاصة</u>:**

أسفر التوظيف التطبيقي للرواية الجزائرية في هذا البحث، عن كونها فضاءً خصبا لاغناء الدرس البلاغي، من حيث قدرتها الهائلة على تقديم أمثلته التطبيقية المتنوعة. وما هي

في النهاية سوى عينة لكم هائل من الروايات، التي صارت تشكل" **ديوان عرب اليوم**"، بكل ما تتلقاه من تنظيرات وتطبيقات. وهي انعكاس حقيقي لما نعيشه اليوم من تداخل فني كبير، لأجناس أدبية متعدّدة. ولعل الجدير بنا، هو أن نعجب لتنوعها، في الوقت ذاته، الذي نأسف فيه لفوضاها، وتلاشي الحدود بينها بفعل عملاق كبير يسمى نفسه " العولمة ".

وبصفة عامة :

يكشف البحث في هذا الموضوع عن تحول جوهري في منظومة النقد البلاغي بانتقاله من الاهتمام بالاستعارة على مستوى الجملة المستقلة، إلى الانشغال بمسألة أسلوبية الرواية ووظائفها الشعرية والتداولية، انطلاقا من اعتبار الرواية استعارة كبرى. وهذا التحول البلاغي بوسعه فتح آفاق جديدة للبحث، لأنه لم يعد مجرد تفكير في النص من زاوية الجملة الواحدة أو اللفظ المستقل، بل صار تأملا للرواية من زاوية تركيبها الحدثي وتآلف العلاقات الدالة لمركباتها الفنية والتقنية.

- إمكانية التفكير في النص باعتباره مجازا واستعارة وتخييلا... ، كانت قضية واردة في الاعتقاد النقدي البلاغي الحديث، لكن الذي شغل علماء البلاغة هو الشروط التداولية التي تجعل الجنس الروائي نصا مجازيا استعاريا مقبولا وفاعلا. وفي مقدمة هذه الشروط يأتي الانتباه إلى البنيات والأشكال التي تؤلف النص الروائي وتميزه، ثم الانطلاق من أن الرواية، ببنياتها وأشكالها المختلفة، ليست مادة لغوية منفصلة كل الانفصال عن الأغراض والمقاصد التي تسعى لبلوغها.

- استعارية الرواية وبلاغتها موضوع بوسعه تأسيس مفهوم جديد للرواية (كخطاب من نوع خاص)، يجمع بين النظر إليها كمركب نصي داخلي انطلاقا من المكونات البنيوية للنص، ومن منظور بلاغي واسع يأخذ بعين الاعتبار شعرية الرواية وانزياحاتها وانتهاكاتها وألاعيبها وأبعادها التداولية والثقافية المعرفية والاجتماعية من حيث قدرتها على الإيحاء والتدليل في مقام معين.

- إن تطور النص النقدي – كما يفترض – رهين تطورات النص الإبداعي، وبذلك فالتطور النقدي يفترض تغيرا أو تحولا، أكثر عمقا ينبع من العلاقة الشخصية للمبدع مع فكرة الجنس الروائي نفسها، أي مع عالمه الواقعي من جهة ومع معتقداته وتصوراته، مع آماله وانفعالاته، ومع كل ما تستمد منه الرواية – إلى حدّ الآن- سلطتها الأدبية الخاصة.

- موضوع الاستعارة الروائية لا يتطلب الإحاطة بالدراسات المعاصرة فقط، بل يفرض العودة إلى التراث البلاغي القديم، بإعادة تأويل احتمالاته وقراءته وإسقاطه على معطيات راهنة.

بنظرة أبعد مدى:

- إن مقولة " الرواية استعارة كبرى " لا يجب أن تـُقرأ بصورة حرفية ساذجة باعتبارها فصلا حاسما بين الواقع والتخييل. فنحن - في الغالب الأعم – نتلقى روايات تأويلها المشترك أن: " العالم الموجود نفسه لم يعد كما كان عليه، إنْ من حيث مبادئه وقيمه، أو من حيث نظامه وتركيبه، فضلا عن عقلانيته وأنسنته، فالانزياحات والتحولات في الأفكار والمفاهيم تستجيب لصدى التحولات الحضارية، لتنشأ علاقات جديدة بين الأشياء."

وهذا ما يمهد لطرح إشكاليات جديدة تتعلق بالموضوع أهمها:

- إنه لمن السهل صياغة آراء ومقولات تتبنى تغيّر النقد السردي وتحوله. ولكن الأمر ليس على هذا القدر من السهولة حين يتعلق بتوضيح إجرائي يُحدّد صور هذا التغيير ومكامنه. ومن هنا نتساءل فيما إذا كان الانتقال من النظر في المركبات البسيطة الأولية إلى المركب الكلي الشامل في مواضيع من هذا النوع، تغيّـر عابر أم متواصل ودائم. وهل ينبغي النظر إلى هذا التحول في المنظومة النقدية البلاغية للرواية كإرهاص أول لتصور لم يكتمل بعد. أم أنه نتيجة نهائية لعقود متوالية من التنظير البلاغي؟

- إلى أي مدى يمكن اعتبار الانتقال من النظر في الجزء التفصيلي إلى تأويل المركبات الشاملة شكل من أشكال الاستجابة الواعية لنداءات العولمة ؟

- ما علاقة التشخيص الاستعاري بمفهومي: التشيؤ والأنسنة ؟

- وعلى اعتبار كون الشخصيات كائنات من ورق، هل يمكن اعتبار الشخصية الثورية في الحكاية الواقعية الموضوعية (الحقيقية) شخصية مستعارة أيضا ما دامت لا تجسد وجودا فعليا (من لحم ودم) ؟ بصيغة أخرى، يؤدي هذا السؤال إلى طرح سؤال أهم:

- إلى أي مدى يمكن تعميم مقولة: " الرواية استعارة كبرى " لتشمل مختلف أنواع التشكيلات الروائية؟

وختاما، فإن موضوع الاستعارة الروائية موضوع واعدٌ. آمل أن يفتح آفاقا جديدة وخصبة أمام البحث النقدي المعاصر في أقرب الآجال. وقد بدأت ملامح هذه الفتوحات تظهر من خلال اهتمام النقاد والباحثين بمسائل نقدية تصب في هذا المجرى ... ولا يفوتني الاعتراف بكون البحث في هذا الموضوع شيقٌ ومثير يستحق العناية.

وما دامت " **الاستعارة مغامرة كبرى**" - على حدّ تعبير مصطفى ناصف - فإنها تتطلب سعيا متواصلا لتقصي حقيقتها بمزيد من الإمكانيات والجهود. خاصة وأنها لم تنل نصيبها من الدراسات النقدية المعاصرة.

ثم إنني لا أدعي أن هذا البحث شامل متكامل بريء من العيوب والمآخذ - فبإمكان عناوينه الجزئية أن تنال حظا من الدراسة المستقلة المستفيضة – ذلك أنه لم يتسنى لي الغوص في أعمق أعماق الموضوع. ولكنني لم أدخر جهدا في السعي نحو إجلاءه وتوضيحه - من ناحية محدّدة - بما أتيح لي من إمكانيات.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

1- الكتب العربية التراثية:

1. حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986 -1981، تونس 1966.
2. الرماني أبو الحسن بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن الكريم، ضمن كتاب: ثلاثة رسائل في الإعجاز،تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1968.
3. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط1، 1998.
4. أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين:" الكتابة والشعر"، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة 1952.

المدونات الروائية:

1. إنعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.
2. بشير مفتي، أشجار القيامة، الدار العربية للعلوم، الجزائر،2005/1م.
3. الطاهر وطار، الحوات والقصر، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1980.
4. الطاهر وطار، اللاّز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1978.
5. عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978.
6. محمد ساري، البطاقة السحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دون طبعة، 1997.
7. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(mémorium)، منشورات الجمل بيروت، لبنان ط1، 2010.

المراجع العربية :

1. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة أدبية، دار الآفاق الجزائر، 1999.
2. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، مصر، 1998.

3. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية- مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008.

4. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 02، 1989.

5. أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط 01، 1985.

6. جميل عبد المجيد، بلاغة النص، دار غريب للطباعة والنشر، دون طبعة، 1999.

7. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دون طبعة،2001.

8. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط01، 1994.

9. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط 01، 1989.

10. حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف،الجزائر، 2002.

11. سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الكتاب 29، الدار البيضاء، الرباط،2001.

12. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 2006.

13. سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دون طبعة، 1997.

14. شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع. كفر الشيخ، مصر، 2009.

15. شفيع السيد، فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

16. شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 1988.

17. شوقي أبو زهرة، التشكيل البلاغي بين التحليل والتركيب، القاهرة،ط 02، 1994.

18. شوقي بدر يوسف، غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية، طيبة، سبورتنج، الإسكندرية، ط 1، 2008.
19. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، 1998.
20. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب ،القاهرة ، ط 03، 2005.
21. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006.
22. عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد الأدبي الحديث في مصر، الهيئة المعرفية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
23. عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1988.
24. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990.
25. عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 01، 1994.
26. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر،دون طبعة، 2007 .
27. عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001.
28. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، دون طبعة، 1992.
29. علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، الإسكندرية، ط2، 1983.
30. علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 2004.
31. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، دون طبعة، 2005.

32. مجموعة من المؤلفين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ط 1، 1981.
33. محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1999.
34. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب،2005.
35. محمد بركات حمدي أبو علي، بلاغتنا اليوم بين الجمالية والوظيفية، وائل للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2004.
36. محمد جمال باروت، عبد الرزاق عيد، الرواية والتاريخ، دار الحوار اللاذقية، ط 01، 1998.
37. محمد سالم سعد الله، مملكة النص،التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط 01،200.
38. محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، المملكة المغربية، ط2، 2001.
39. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر،القاهرة، دون طبعة.
40. محمد ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 02، 1983.
41. محمد عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط01، 2007.
42. مدحت سعد محمد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ط 01 ، 1984.
43. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، ط 01، بيروت، لبنان، 2005.
44. مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 255، مارس، 2000.
45. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1998.

46. نبيل حدّاد، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 01، 2010.
47. نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط01، 2008.
48. نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 06، 2001، ص 21.
49. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط 01، 1990.
50. يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط 01 ، 1986.
51. يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، ط1، 2006.
52. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعروفة والجمالية، منشورات الأهلية والمملكة الأردنية، ط1، 1998.

الكتب المترجمة:

1. امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، بيروت، 1996.
2. آن روبول و جاك موشلار، التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة : سيف الدين عفوش والشيباني، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2003.
3. أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الفاغي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب.2002.
4. باختين ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1988.
5. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر،القاهرة، ط1، 1987.
6. باختين ميخائيل، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، ط 1،1989.

7. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب ط2، 2006.
8. بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي،مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان. دون طبعة.
9. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1990.
10. تزفيطان تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
11. جان كوهن وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب،1997.
12. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 01، 1991.
13. جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، مراجعة: يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، دون طبعة، بغداد، 1987.
14. جيرار جنيت وآخرون، الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل ترجمة: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دون طبعة، 2010.
15. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر،المغرب، ط 02، 2009.
16. خوسيه ماريا، بوثوليو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة:حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دون طبعة .
17. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.
18. رولان بارت، الدرجة صفر من الكتابة، ترجمة: محمد برادة، مطبعة المعارف الحديثة، الرباط، دون تاريخ.

19. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت لبنان، ط 1، 1994.

20. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، ط 1992،01.

21. رولان بارت، لذة النص، ترجمة:عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1996.

22. رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، دون طبعة، 1994.

23. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتعليق وتقديم: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، دون طبعة.

24. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، المغرب، 1995.

25. سيزار فيرناندث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية – القسم الثاني، ترجمة: أحمد حسان عبد الواحد، مراجعة: شاكر مصطفى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم: 122، 1988.

26. فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: الولي محمد وجرير عائشة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2003.

27. كلود لفي ستراوس وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد علم تشكيل الحكاية، ترجمة: محمد ممتصم، عيون المقالات، باندونغ، الدار البيضاء ط1، 1988.

28. لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين غرودكي، دار الحوار اللاذقية ط1، 1993.

29. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت، ط 01، 1982.

30. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليق: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، البيضاء ،ط1، مارس، 1993.

31. هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1983.

32. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، لبنان، 1998.
33. ولتر ستيس، معنى الجمال، نظرية في الإستيطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، دون طبعة، 2000.

المجلات و الدوريات :

1. دورية أبحاث اليرموك، الأردن، م 13،ع 02، 1995.
2. مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 14، مج : 07 ، سبتمبر 2003.
3. مجلة آفاق أدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ع 03، 1992.
4. مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 39، مارس، 2003.
5. مجلة التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 11- 12 ،1983.
6. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع 04، 2009.
7. مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيسان للصحافة والنشر، ع 12، 1984.
8. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب.دمشق،ع 307، 1996.
9. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 335، 1999.
10. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع 321، 1998.
11. مجلة ثقافات، كلية الآداب بجامعة البحرين، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، المنامة، مملكة البحرين،ع 1، شتاء 2002.
12. مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ع 34، 1992.
13. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ع 02، يناير، 1980.

الكتب الأجنبية :

1. *Gérard Genette , Nouveau discours du récit ,Seuil, Paris ,1983*
2. *Joëlle Tamine ,Métaphore et Syntaxe .in langages. N 54 . Larousse .Paris 1979.*

3. *Joseph Courtés , Introduction à la Sémiotique narrative. Seuil, Paris*

4. *Martin Bonham, The compridje Gide to world theatre Aristotle 39/ 40 copyright comlridg vniversity. Pressa ,1988.*

5. *Philippe Hamon , Introduction à l'analyse du descriptif hachette .Paris – 1981.*

المواقع الالكترونية :

1. *http:://www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id=5389 2011/03/ 14 h10:45*

2. *www. arabicstory. net/forum/ lofiuerson / index . php / t 549. Html .h : 10 :09 – 14/09/2011 .*

3. *http:// www. Manbaa. Com /vb/show thread. Php !t=4536 2011 / 05/18*

4. *http://saidbengrad.free. fr/al/n 1/. Htm .h :11 :11 – 13/12/2010.*

5. *http://www.lumh.fr/comfi/pdf .h:09 :00 – 14/12/2010.*

6. *www.azzaman.com /azz/articles .h :12 :55 - 24/05 /2010*

7. *http://www. 26 sep . net /nesweekaticle. Php/ inq= arabica & sid = 4301.*

8. *www.mamlakat. com. / v b / el kit ab . php . t = 23767 14/0*

9. *www.alexandra.ahlmohtada.com . 2011/04/15 - h14:0*

ملحق

ملخص البحث

Résumé

Cette recherche s'intéresse de se tourner à la critique de marque essentielle du système rhétorique, une transition entre les intérêts d'emprunt, sur le niveau de la phrase indépendante, à la préoccupation de la question de la poésie stylistique et narrative , ainsi les fonctions délibératives, d'après le roman comme un tout, une métaphore représentant majeur. Elle cherche aussi à l'espoir rhétoriques du roman, en termes de composition et d'harmonie eventuel,et les relations de fonction pour les composants techniques et artistiques. Tenter de répondre à différents problèmes, notamment:

<u>Liés au genre:</u>

- Dans quelle mesure le fonctionnement de diagnostic métaphorique comme phénomène rhétorique dans la formation de la romancière, et la relation du multilinguisme au multi- métaphore et bilatéraux (Voir cachés / Cacher apparente)?

***<u>Ce qui concerne la composition et l'écriture</u>**:*

- Est-ce que toutes les métaphores fonctionnent sur un seul système, celon organisation et distribution de certain niveaux et degrés? Ou est-ce un groupe de systèmes disparates et des arrangements, comme le thème de chaque roman et de la stratégie de l'auteur?

<u>Ce qui concerne l'approche:</u>

-Est-ce que toutes les métaphores de fond sur un seul système avec ses dispositions et ses distributions à des niveaux et des degrés? Ou est-ce un groupe de systèmes disparates et les arrangements en fonction du thème de chaque roman et de la stratégie de son auteur?

- Quel est le niveau auquel l'étudiant doit être intéressés par l'accent de la métaphore dans l'étude de la fiction. Est le niveau d'accumulation des phrases, ou le niveau des relations entre ces phrases, ou le niveau de signification qui découlent de ces relations?

Quant à la méthodologie de recherche, je pense que j'étais mélangé entre le théorie et le pratique, on utilisant le programme de recherche analytique descriptif, où il a paru opportun d'étudier ce phénomène, sans empêcher l'utilisation d'autres approches, si il est nécessaire. J'ai divisé le travail en: introduction,deux chapitres, précédés par l'entrée, suivie d'une conclusion. Ont été détaillés comme suit:

Résumé

- J ai tenté de clarifier la transition a fait dans la rhétorique du système monétaire, en termes de déplacement de l'attention au niveau des emprunts de gros indépendants, à la préoccupation de la question de l'ensemble composé novateur stylistique.

***Chapitre I**:*

«métaphore du roman» et comprend deux sections principales:

1 - métaphore linguistique: j'ai analysé quelques exemples de la métaphore dans différents blogs fonctionnalité / lieu d'études.
2 - la métaphore est la langue: Examen du spectre roman allégorique en abordant quelques-uns des piliers de l'institution de la grande métaphore, y compris:
A. chiffres d'emprunt
B. Métaphore des lieux et des moments
C. choses
D. Les événements et les attitudes.

***Chapitre II**:*

" et comprend deux parties:
«Dimensions allégoriques narratif et esthétique" la section de la même manière en deux parties:
1 - l'éloquence caractéristique dimensionnelle:
Il comprend: la dimension sociale et la dimension culturelle de la connaissance et de la dimension délibérative. Peut dispenser les dimensions politiques et religieuses, pour approbation par l'ancien, de sorte qu'elles semblent claires dans tous les comptes, est relatif, par rapport à ces trois dimensions, ce qui n'est guère un roman dénué d'entre eux. En conséquence, vous limitez qu'elle se référer à eux en termes d'être les deux références, comme observé à travers les corpus que j'ai analysé.
2 - l'esthétique de la métaphore narrative:
Avec: signification des références mythique entre la réalité et illusions de la poésie et du récit destiné Alastaitiqi, et les valeurs artistiques et la rhétorique de la métaphore. Et arrêter de chercher à travers la question de la sincérité de sens dans la perspective de la théorie interactive, et a assumé la tâche d'introduire les données ésthétiques de l'intention du roman.
À la fin, la conclusion résume les résultats de recherche. En bref, j'ai constaté les résultats suivants:

A l'entrée:
- La critique rhétorique, aux frontières de la prisonnière du XVIIIe siècle de la rhétorique classique, qui fait de lui incapable de comprendre la vie privée stylistique du roman.
Dans le premier chapitre:

- Avec le concept Allegorien techniques générales, peuvent être inclus dans le champ de l'imaginaire, de diagnostic et de la métaphore, le symbole, l'expéditeur métaphore.
- La structure allégorique de la stratégie de création. Et des méthodes dans la composition. Allant de la simple forme d'emprunt à la plus fragmentée et complexe.
- La métaphore narrative absorber, en fait, pas besoin de regarder le roman dans la perspective d'une technique purement rhétorique, à savoir la recherche pour le spectre des phrases spécifiques allégoriques. Mais il faut tenir compte de la régularité d'un ensemble de perceptions, des concepts et des visions du monde, ce qui ne signifie pas la même, mais la nature des signes qui découlent des relations entre eux. Parce qu'il faut prendre en considération est l'ensemble des relations du romancier texte, dans le plan de la rhétorique généré vrai roman.
- Le niveau sur lequel la structure au-delà de la fonction au niveau structurel de la langue, à se tourner vers un niveau plus élevé, est "le niveau d'installation de l'évenement» en termes de fait que la métaphore du romancier ne montre pas la nature de la nature conceptuelle de la technique rhétorique prêt.
Au deuxième trimestre:
Dimensions récit allégorique et esthétique:
- Ce qui est très important dans la métaphore représentative est celle qui n'est pas une liste semblable dans le visage de près d'un. Ils sont là des similitudes dans les multiples général, souvent liées à un incident ou une situation, toute situation de cas.
- Métaphore romancière reflètent le mouvement d'éloquence humanitaire et efficace de fait, les dimensions d'avantages intellectuels, politiques, sociaux, et leur prise de conscience et de la vision, les deux évoluent un mécanisme permettant de continuer à jouer un spécificités techniques du romancier sexe.
- Que le romancier peut emprunter est basée sur ce secoue les valeurs et les normes, et de surmonter cet obstacle aux concepts de la renaissance, l'identité et la vie privée. Comme elle est basée sur les données de l'histoire, la psychologie, l'anthropologie ... Et des photos de la réalité différente.
- Le roman en tant que représentant métaphore, restera attractif et nécessaire dans l'imaginaire culturel. Et va augmenter l'importance de la considérer, et les examiner en devenant - mentalement - à la réalité de significatif.

Pour le roman algérien a entraîné dans son emploi pratique, d'être un espace fertile pour enrichir la rhétorique de leçon, en termes de sa capacité à fournir des exemples vaste variété de s'appliquer.

<u>En général</u>:

- Spectre allégoriques du roman et le thème éloquent pourrait établir un nouveau concept du roman (le discours d'un type particulier), ne doit pas être interprétée littéralement et naïf comme un acte essentiel entre la réalité et illusion, nous - la plupart du temps - nous obtenons les comptes du interprétés conjointe que: «Le monde se trouve plus que il était, que, en termes de principes et de valeurs, ou en termes de son système et installé, ainsi que la rationalité et les changements dans les idées et concepts pour répondre à l'écho des changements culturels, qui sera établi de nouvelles relations entre les choses.

"

- Métaphore du romancier multi n'a pas besoin de prendre les études contemporaines, mais impose aussi un retour à l'héritage de l'ancienne rhétorique, de ré-interpréter les possibilités et le lire et le déposer sur les données actuelles.

La recherche a fait de moi face à certaines des controverses les formules, à travers les points d'interrogation, y compris:

- Vous devriez regarder ce changement dans le système monétaire du roman rhétoriques le premier à visualiser n'est pas encore complète. Ou est-ce un résultat final de l'décennies successives de théorisation rhétorique?

- Dans quelle mesure peut être considérée comme le passage de l'examen de l'interprétation détaillée des composés de la forme globale de la réponse consciente aux appels de la mondialisation?

- Quelle est la relation entre le diagnostic métaphore et les concepts: mettre en chose et de l'humanisme?

- Et considérant le fait que les objets de figures de papier, peut être considéré comme révolutionnaire dans l'histoire personnelle de réalisme historique (réel) alias personnels ainsi, aussi longtemps qu'ils ne reflètent réellement la présence (de chair et de sang)? En d'autres termes ce qui conduit question à se poser une question des plus importantes:

- La mesure dans laquelle l'argument peut être généralisé: «le représentant métaphore roman majeur» pour y inclure différents types de fonction des formations?

Enfin, le sujet du thème de la métaphore et la fonction prometteur. J'espère qu’il ouvre de nouvelles et fécondes contemporains essentiels à la recherche dès que possible. Tant que "une métaphore grande aventure" - selon Mustafa Nasif - il nécessite un effort continu pour enquêter sur la réalité des possibilités et des efforts supplémentaires. Surtout qu'il n'a pas reçu sa part de contemporains des études critiques.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
التعريف بالموضوع	أ
مدخل : الرواية استعارة كبرى	16
الفصل الأول : الاستعارة في الرواية	28
أولا: الاستعارة اللغوية	29
ثانيا: الاستعارة غير اللغوية	53
1 – استعارة الشخصيات	54
2 – استعارة الأماكن والأزمنة	66
3 - استعارة الأشياء	82
4 – استعارة الأحداث والمواقف	94
الفصل الثاني : الأبعاد الروائية والجماليات الاستعارية	110
أولا: بلاغة الأبعاد الروائية	112
1 – البعد المعرفي الثقافي	113
2 – البعد الاجتماعي	129
3 – البعد التداولي	147
ثانيا: جماليات الاستعارة الروائية	161
1 – المعنى الاستعاري بين مرجعيات الواقع والتخييل	161
2 – شعرية السرد والقصد الاستيطيقي	175
3 - القيم الفنية والبلاغية للاستعارة	189
نتائج البحث	201
مكتبة البحث	210
ملخص البحث	221
فهرس الموضوعات	227